# حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے

اس مقالے پر حیدرآباد یونیورسٹی نے ماسٹر آف فلاسفی

کی ڈگری تفویض کی



محمد [illegible]ین الدین امر

اُردو میں ڈ

کو آگے بڑھانے اور ا

میں ریڈیو کا بڑا حصّہ ہے

جس روایت کو پارسی تھ

تھا وہ زیادہ عرصے تک

مختلف افراد اور ادارے

کی کوششیں کرتے ر

کامیابی نہیں ہوئی۔ گز

بیشتر اُردو ڈرامے ریڈ

رسائل میں چھپوانے کی

ریڈیو کے لئے جو ڈرامے ل

ان میں سے بہت کم ڈرا

ہوتے ہیں۔ جو ریڈیائی ڈ

شائع ہوئے وہ محفوظ ر

ادیبوں نے اپنے ریڈیا

مجموعے شائع کروائے،

اپنے ڈراموں کو قابل ا

کی بنا پر وہ ان کی اشاع

رہے۔ ہمارے ریڈیو ا

کو اس کی توفیق عطا نہیں

کے مسوّدوں اور ریکارڈز

تحریریں ردّی کی نذر ہو گ

کو خاموش کر دیا گیا۔

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومتِ اتر پردیش، لکھنؤ
کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

# دادی کے نام

زندگی کی ہر سانس ہر جن کے پیار کا قرض ہے

جنھوں نے ٹمٹماتے چراغ کو اپنے آنچل میں چھپا کر
مخالف ہواؤں سے محفوظ رکھا اور جب یہی چراغ روشنی
دینے کے قابل ہوا تو خود ہی اندھیروں میں
کھو گئیں

طبع اول	ایک ہزار
سنہ اشاعت	۱۹۸۷ء
قیمت	ساٹھ روپے
سرورق	غوث محمد خاں
کتابت	محمد عبدالرزاق، انورمسعود
طباعت سرورق	تہذیب آرٹ پرنٹنگ پریس
طباعت	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس
چار کمان۔ حیدرآباد



ملنے کے پتے :

الیاس ٹریڈرس، شاہ علی بنڈہ۔ حیدرآباد
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ دہلی، بمبئی، علی گڑھ
ایجوکیشنل بک ہاؤز۔ علی گڑھ
حیدرآباد لٹریری فورم (حلقہ)
"شگوفہ" معظم جاہی مارکٹ۔ حیدرآباد
شالیمار پبلیکیشنز۔ نیا ملک پیٹ۔ حیدرآباد-۳۶
دفتر ریڈیو اینڈ ٹیلی وژن آرٹسٹس گلڈ۔ حیدرآباد
مصنف ۔ ۴۶۳ - ۶ - ۲۱ گھانسی بازار حیدرآباد-۲

# فہرست

## تیسرا باب

## چوتھا باب

# دیباچہ

آزادی سے قبل حیدرآباد خود مختار و آزاد مملکت تھی۔ اس ریاست کا اپنا سکہ، ٹپے کا انتظام، ریلوے اور ریڈیو کے علاوہ اس کی اپنی یونیورسٹی بھی تھی۔ آزادی سے قبل دکن ریڈیو نے اپنی انفرادیت منوالی تھی ـــــ چنانچہ سقوطِ حیدرآباد کے بعد جنرل چودھری نے کہا تھا:

"کسی محاذ پر کوئی قابلِ ذکر مقابلہ نہیں ہوا .... البتہ ایک محاذ ضرور ایسا تھا بڑا اکھڑا محاذ جہاں ہندوستان حیدرآباد سے شکست کھا گیا۔ وہ تمہارے ریڈیو کا محاذ تھا، ایمان کی بات کہوں گا کہ ریڈیو والوں نے اپنا حق ادا کر دیا"[1]

دکن ریڈیو سے وابستہ مصنفین نے جو ریڈیائی ڈرامے لکھے وہ فنی اعتبار سے مکمل تھے۔ زوالِ حیدرآباد کے بعد بہت کچھ درہم برہم ہو گیا۔ اکثر مصنفین نے پاکستان کی راہ لی۔ دکن ریڈیو کے آل انڈیا ریڈیو بننے کے بعد بہت ساری تبدیلیاں آگئیں۔ اور بڑی حد تک وہ انفرادیت جو دکن ریڈیو کا امتیاز تھی ختم ہو گئی۔

---

[1] مرزا ظفر الحسن۔ دکن اداس ہے یارو۔ ص ۱۱۲

ریڈیائی ڈرامے سے مجھے ذاتی طور پر بے حد دلچسپی رہی ہے۔ ریڈیو پر آڈیشن ٹسٹ کامیاب کرنے کے بعد مجھے معیاری ریڈیائی ڈراموں میں کام کرنے کا موقع ملا۔ تب اس تمنّا نے بھی سر اٹھایا تھا کہ حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈراموں پر تحقیق کی جائے۔ چنانچہ حیدرآباد یونیورسٹی میں ایم۔فل کے لیے جب مقالے طے پا رہے تھے تو میں نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا۔ پروفیسر گیان چند نے اس خواہش کی تکمیل کا موقع فراہم کیا۔

مقالے کا یہ موضوع تو بظاہر آسان معلوم ہوا۔ میرا خیال تھا کہ آل انڈیا ریڈیو سے مجھے کافی مواد مل جائے گا۔ لیکن یہ کام اس وقت بے حد دشوار ہو گیا جب پتہ چلا کہ WRITER & TALKER'S DIRECTORY جو پندرہ ضخیم جلدوں پر مشتمل تھی، اب آل انڈیا ریڈیو کی لائبریری میں موجود نہیں۔ ایک عرصہ قبل وہ لائبریری سے غائب ہو گئی۔ اس کے بعد دوسرا بہتر ذریعہ یہ تھا کہ "نوا" اور "ندا" کے شماروں سے مدد لی جائے جو دکن ریڈیو کے ترجمان تھے۔ لیکن ان کی مکمل فائیل حیدرآباد کی کسی لائبریری میں موجود نہیں۔ کچھ شمارے ادارۂ ادبیاتِ اردو اور کچھ محترم صمد صاحب سے ملے۔ ریڈیو اسٹیشن میں اس بات کا بھی پتہ چلا کہ ہر تین برسوں بعد سارا ریکارڈ ضائع کر دیا جاتا ہے۔

اب یہی ایک صورت باقی رہ گئی تھی کہ مصنفین سے فرداً فرداً ربط پیدا کیا جائے۔ ریڈیائی ڈرامہ لکھنے والے مصنفین میں سے بعض کا تعلق دکن ریڈیو اورنگ آباد سے بھی تھا۔ ان لوگوں کے سکرپٹ وہیں رہ گئے تھے۔ اکثر مصنفین

نثری ڈراموں کو شائع کروانے کے مخالف ہیں۔ ان کا استدلال ہے کہ نثری ڈرامہ پڑھنے کی نہیں سننے کی صنف ہے۔ ایک دو مصنفین کے علاوہ کسی نے اپنے نثری ڈراموں کے مجموعے شائع نہیں کروائے۔ آل انڈیا ریڈیو میں بھی سکرپٹ محفوظ نہیں ہیں۔

خوش قسمتی سے جناب فضل الرحمٰن (جو دکن ریڈیو کی تنظیم جدید کے بعد پہلے ڈپٹی کنٹرولر مقرر ہوئے تھے) اس شہر میں مقیم ہیں۔ باوجود پیرانہ سالی کے جب بھی میں نے زحمت دی انھوں نے بزرگانہ شفقت کے ساتھ اپنی معلومات سے نوازا۔ لیکن اس دور کے ڈرامہ نگاروں کے متعلق تفصیلی معلومات مرحمت فرمانے سے وہ بھی قاصر رہے۔

آزادی سے قبل کے مصنفین کے سلسلے میں پروفیسر انور معظم، جناب رشید قریشی، جناب سکندر توفیق، جناب غلام جیلانی، جناب غلام یزدانی، محترمہ عائشہ ارشاد، جناب خورشید علی خاں اور جناب اظہر افسر نے معلومات فراہم کیں۔ عبدالماجد اور نذیر محمد خاں بھی اس دور کے اہم ڈرامہ نگار ہیں۔ نذیر محمد خاں نے جو آج کل پاکستان میں مقیم ہیں، اپنا ایک ڈرامہ میری گذارش پر بھیجا۔ ان ہی کے ذریعہ پتہ چلا کہ عبدالماجد صاحب کا پاکستان میں انتقال ہو گیا۔ باوجود کوشش کے ان کے متعلق تشفی بخش معلومات حاصل نہ ہو سکیں۔ ان کے علاوہ محترمہ جیلانی بانو، جناب شاذ تمکنت، جناب بھارت چند کھنّہ، جناب عوض سعید، ڈاکٹر بیگ احساس، جناب جمیل شیدائی، جناب قدیر زماں، جناب اشرف مہدی، جناب قادر علی بیگ، جناب عثمان شیدا اور جناب

فکر حیدرآبادی نے مکمل اعانت فرمائی۔

یہ ہم اردو والوں کی خوش قسمتی ہے کہ پروفیسر گیان چند جیسے بلند پایہ محقق اور نقاد ہمارے شہر میں موجود ہیں۔ پروفیسر صاحب ہمیشہ ایسے موضوعات کو ترجیح دیتے ہیں جن پر دوسری جامعات میں کام نہ ہوا ہو۔ پروفیسر صاحب نے میری گذارش پر "جان پہچان" کے عنوان سے اپنی گراں قدر تحریر سے نوازا میں ان کا احسان مند ہوں۔ میری خوش قسمتی کہ استاذی ڈاکٹر مغنی تبسم جیسے باوقار شاعر و نقاد میرے نگران کار مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر صاحب کی تنقیدی بصیرت اہل علم پر روز روشن کی طرح عیاں ہے ۔ ان کی نگرانی میں کام کرنے والا غیر محسوس طریقے پر صحیح زاویۂ فکر اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

اس مقالے کی تیاری میں اسلم فرشوری، جعفر علی خاں اثر، افشاں جبیں کے علاوہ محترم صمد صاحب، اور وینکٹ رام ریڈی ریسرچ سنٹر کے لائبریرین جناب حمید الظفر نے میری ممکنہ مدد کی۔ خصوصیت سے موخر الذکر نے مطلوبہ کتابیں فراہم کرنے اور تحقیق کی سہولتیں بہم پہنچانے میں بڑی زحمت اٹھائی۔ ان تمام کا میں ممنون ہوں۔

جن کرم فرماؤں نے کسی نہ کسی حیثیت سے میری مدد فرمائی ان میں ڈاکٹر مجاور حسین رضوی، پروفیسر ثمینہ شوکت، ڈاکٹر مجید بیدار، ڈاکٹر نور الدین، اودھیش رانی گوڑ صاحبہ، عبدالرحمن قریشی (ریسرچ اسکالر) محمد کلیم الحق قریشی (ریسرچ اسکالر) محترمہ شاہین غوث صاحبہ، منظور احمد منظور صاحب، جناب

بلبلین شریف صاحب، بیگم افضل عابدی، محترمہ سمیین اصغر، جناب سید عظیم الدین، ماسٹر شفیع صاحب، عبدالحمید شیخ صاحب، محمد عبدالرزاق صاحب، ہیمنت سچار صاحب، اور انور مسعود صاحب شامل ہیں۔ ان لوگوں کی مدد کے بغیر مقالے کی تکمیل کا تصور بھی محال تھا ـــ مس نصرت جہاں منیر کا میں خصوصی شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست تیار کرنے میں میری مدد کی۔

سب سے آخر میں ڈاکٹر بیگ احساس صاحب، لیکچرار شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی کا ممنون ہوں جنھوں نے ہر مرحلے پر حقِ دوستی ادا کیا۔ جب بھی میں نے ہمت ہاری انھوں نے ایک نیا حوصلہ جگایا۔

اس مقالے کی تیاری کے بعد اشاعت کے مراحل طے ہونے تک حیدرآباد کے تین نامور مصنفین و شاعر نے داعیِ اجل کو لبیک کہا، ان میں ڈاکٹر شاذ تمکنت، جناب منچو قمر اور جناب قادر علی بیگ شامل ہیں۔ مرحومین نے میرے ساتھ بھرپور تعاون فرمایا تھا۔ خدا انھیں جنت نصیب کرے (آمین)

یہ ایک امرِ مسلّمہ ہے کہ کوئی تحقیق حرفِ آخر نہیں ہوتی۔ کچھ نہ کچھ گوشے تشنہ اور ادھورے رہ جاتے ہیں۔ مجھے اُمید ہے حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈراموں کی یہ پہلی کڑی ایک روز زنجیر میں بدل جائے گی۔

معین امر

# جان پہچان

یونیورسٹی آف حیدرآباد میں ایم فل کی ڈگری کی مدت محض دو سیمسٹر یعنی ایک سال کی ہے۔ دوسرے سیمسٹر میں ایک مقالہ لکھنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے کُل چھ سات مہینے ملتے ہیں لیکن ان میں چند ماہ کی توسیع دے جاتی ہے۔ دوسری یونیورسٹیوں میں مقالے کے لیے ڈیڑھ دو سال تک مل جاتے ہیں وقت کی اس تحدید کے باوجود حیدرآباد یونیورسٹی میں ایم فل کے متعدد قابلِ قدر مقالے لکھے گئے۔

معین امر کے داخلے سے پہلے میں نے ریڈیو پر ان کا نام سنا تھا۔ حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہونے والے اردو ڈراموں میں وہ پارٹ ملیتے رہتے ہیں جس سے ثابت ہے کہ ریڈیو سے ان کی دلچسپی فطری اور ذوقی ہے۔ ملک بھر دلّی ریڈیو کی خارجی اُردو سروس کو چھوڑ کر روزانہ اُردو پروگرام نشر کرنے والے اسٹیشنوں میں حیدرآباد ریڈیو سرِفہرست ہے۔ یہ تقسیم ملک سے پہلے کے حیدرآباد ریڈیو کی روایات کا وارث اور امین ہے۔ مناسب معلوم ہوا کہ اُردو کی ادبی اصناف کے علاقائی جائزے کے طور پر حیدرآباد کے ریڈیو ڈراموں پر بھی ایک مجموعی نظر ڈال لی جائے۔ کارِ ہر مرد و مردِ ہر کارے۔ معین امر کے لیے

حیدرآباد ریڈیو کے ڈراموں کے جائزے اور حیدرآبادی ریڈیو ڈراموں کے جائزے کے لیے معین امر سے مناسب تر کیا اور کون ہو سکتا تھا۔

جب میں بھوپال میں تھا وہاں اخلاق اثر ریڈیو کے اردو سیکشن میں ملازم تھے اور ساتھ ہی ساتھ کالج میں تعلیم بھی حاصل کر رہے تھے۔ ان کے ایم اے اردو کی ابتدا تھی کہ میں بھوپال چھوڑ کر شمال کی طرف چلا گیا۔ اخلاق نے پی ایچ ڈی کے لیے ریڈیو ڈرامے کا موضوع لیا۔ انھیں ڈاکٹر ابو محمد سحر جیسا عالم نگراں کو ملا۔ اب اخلاق اثر مرکزی حکومت کے علاقائی تدریسی کالج بھوپال میں ریڈر ہیں۔ ریڈیو ڈرامے پر نابڑ توڑ تین اچھی کتابیں لکھ ماری ہیں۔ اس طرح اہلِ اردو میں وہ ریڈیو ڈرامے کے سب سے بڑے مورّخ و نقّاد ہیں۔

اخلاق اثر اور معین امر میں کئی مشترک نسبتیں ہیں۔ دونوں کو ریڈیو سے تعلق رہا ہے۔ اخلاق کو ملازمت کے سلسلے میں، معین کو اداکاری کے ضمن میں۔ دونوں غیر شاعر ہیں لیکن تخلص کا دُم چھلا لگائے پھرتے ہیں۔ دونوں کے نگران عالم اُستاد تھے۔ معین امر کو جدید ادب کے مشہور عارف اور نقاد ڈاکٹر مغنی تبسم نے راہ دکھائی۔

ناگزیر ہے کہ معین امر اپنے مقالے کے ابتدائی حصے میں قدم قدم پہ اخلاق اثر کا حوالہ دیں۔ امر نے اس حصے میں لکھا ہے:

"ڈاکٹر اخلاق اثر نے جس انداز میں ریڈیائی ڈرامے کی تشریح کی ہے وہ مکمل طور پر فن اور ہیئت کی نمائندہ نہیں"۔

یہ لکھنا بڑی جرأت کی بات ہے۔ میں نے نہ اثر کے، نہ امر کے مقالے کا

اس گہرائی سے مطالعہ کیا ہے کہ مندرجہ مقولے کی صحت کو جانچ سکوں. لیکن یہ بڑی بات ہے کہ معین امر نے اخلاق کی تحریب سے ہٹ کر سوچا ہے۔

واضح ہو کہ امر کے مقالے کا بنیادی موضوع ریڈیو ڈرامے کا فن نہیں بلکہ حیدرآباد کے مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ اس میں وہ ڈرامے بھی آ گئے جو حیدرآبادی نژاد مصنفین نے حیدرآباد کے باہر کے ریڈیو اسٹیشنوں کے لیے لکھے۔ پھر بھی امر کا اصل کام حیدرآباد ریڈیو سے متعلق تھا۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا تھا کہ یہ آسان کام ہوگا۔ ریڈیو اسٹیشن سے ضروری مواد مل جائے گا۔ بیشتر ڈرامہ نگار حیدرآباد میں موجود ہوں گے۔ ان سے پوچھ کر تفصیلات لے لی جائیں گی. لیکن کام اتنا سہل نہ نکلا۔ معین کے مقالے سے معلوم ہوا کہ حیدرآباد ریڈیو میں کوئی WRITER'S AND TALKER'S DIRECTORY تھی جو پندرہ جلدوں میں تھی لیکن اب گم ہو گئی۔ یہ کتاب موجود ہوتی تو معین امر کو بہت سہولت ہوتی۔ اب تو انھیں خود ہی کنواں کھودنا پڑا۔ بہت سے کنویں جھانکنے پڑے تب جا کے یہ جامع تذکرہ و تاریخ مرتب کر سکے۔ مقالے کے آخر میں ضمیموں میں انھوں نے حیدرآباد سے نشر ہونے والے ڈراموں کے عنوان اور صحیح تاریخیں دی ہیں اور اس کے بعد مصنفین کے اعتبار سے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست دی ہے. یہ دونوں اشاریے نہایت مفید ہیں۔ کاش دوسرے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہونے والے اردو ڈراموں کے اسی قسم کے اشاریے مرتب ہو جائیں تو اردو ریڈیو ڈراموں کا ایک جامع اشاریہ وجود میں آ جائے۔

مقالہ نگار نے مختلف ڈرامہ نگاروں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس کے بارے میں قارئین خود فیصلہ کر سکتے ہیں۔

مجھے امید ہے کہ معین امر کا یہ کام قارئین کے لئے معلومات افروز ثابت ہوگا۔

گیان چند
حیدرآباد

۱۰ اکتوبر ۱۹۸۴ء

# پیش لفظ

دورِ حاضر کے ذرائع ابلاغ میں ریڈیو سب سے زیادہ مقبول عام ذریعہ ہے خاص کر ترقی پذیر ممالک میں جہاں تعلیم کی کمی اور غریبی کا غلبہ ہے ، تفریح ، تشہیر اور تعلیم کا سامان ریڈیو ہی کے توسط سے مہیا کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستان میں آج سے تقریباً نصف صدی قبل نشری پروگراموں کا آغاز ہوا تھا۔ چنانچہ ابھی حال میں آل انڈیا ریڈیو نے اپنے قیام کی گولڈن جوبلی منائی ہے۔ نئی دہلی سے نشریات کے آغاز کے کچھ ہی عرصہ بعد حیدرآباد میں ایک چھوٹا سا ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا تھا۔ جو بعد میں دکن ریڈیو اور پھر آکاش وانی کے نام نامی سے توسیع اور ترقی کی منزلیں طے کرتا گیا۔ زیرِ نظر مقالے میں جو بڑی محنت اور قابلیت سے مرتب کیا گیا ہے اس ترقی پر ایک طائرانہ نظر ڈالی گئی ہے۔ جہاں تک دکن ریڈیو کا تعلق ہے جس سے میں منسلک رہا ، میں کہہ سکتا ہوں کہ اس کے بلند معیار کا سہرا عثمانیہ یونیورسٹی کے اس زمانے کے فاضل اساتذہ اور فارغ التحصیل طالب علموں کے سر ہے جنھوں نے اردو کے ذریعہ مختلف علوم و فنون میں درس و تدریس کے اعلیٰ سے اعلیٰ مدارج طے کئے تھے۔ عام طور پر نشری تقاریر کے لئے ان ہی اصحاب

کو زحمت دی جاتی تھی ۔ اور ان میں جو شاعر، ادیب یا ڈرامہ نویس تھے ان سے ڈرامے اور فیچر لکھنے کی فرمائش کی جاتی تھی ۔ ان کی فہرست بہت طویل ہے ۔ اس مقالے میں صرف ان چند ادیبوں کی زندگی کے مختصر حالات اور تخلیقات کے حوالے ہیں جن کے ریڈیائی ڈرامے نشر کیے جانے تھے ۔ کیونکہ یہ مقالہ ان ہی ڈرامہ نویسوں کے بارے میں مرتب کیا گیا ہے ۔

موضوع کے محدود دائرہ کے باوجود زیرِ نظر تصنیف میں محین امر نے نہ صرف قارئین کے لئے مفید دلچسپ اور مستند معلومات فراہم کی ہیں بلکہ ریڈیائی ڈرامے لکھنے کے خواہش مندوں کی رہنمائی کا بھی کافی سامان مہیا کیا ہے ۔ اس فن سے متعلق سیر حاصل تبصروں کے ساتھ دیگر ادیبوں اور دانش وروں کے نظریے بھی پیش کئے گئے ہیں جن سے مستقبل کے ڈرامہ نگار بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں ۔

مجھے یقین ہے کہ اس مقالے کی اشاعت سے نشریاتی ادب کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافہ ہوگا ۔

محمد فضل الرحمن
بنجارہ ہل ۔ حیدرآباد

۲ ر اکتوبر ۱۹۸۴ء

# ریڈیائی ڈراما کا فن

ریڈیائی ڈرامے کے اجزا

ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات

ریڈیائی ڈرامے کی اصناف

# پہلا باب

## ریڈیائی ڈرامے کا فن

اسٹیج ڈرامہ کی تاریخ تین ہزار سال پرانی ہے۔ اصنام پرستی، دیوی دیوتاؤں کی عقیدت، مذہبی جوش نے دیومالا اور ناٹک کتھا کو جنم دیا۔ واقعات کے نقل پیش کرنے کا نام ڈرامہ رکھا گیا۔ برصغیر میں بھی یہ فن اتنا ہی پرانا ہے جتنا ڈرامہ کی تاریخ۔ اکثر محققین یونانی ڈرامے کے ساتھ ساتھ ہندوستانی ڈرامے کو بھی قدیم ترین کہتے ہیں۔

ڈاکٹر صفدر آہ کہتے ہیں:

"بھرت ناٹیہ شاستر کی دی ہوئی فنّی روایات ہندوستان کے کلاسیکی اور عوامی ڈراموں میں اس طرح رچ بس گئی ہیں کہ ہندوستانی ڈرامہ سے اس کا رشتہ یا ربط توڑنا ناممکن ہے۔"[1]

ڈاکٹر صفدر آہ ہندوستانی اور یونانی ڈراموں کے مقابلے میں چینی ڈرامے کو کوئی اہمیت نہیں دیتے۔ جب کہ ڈاکٹر خلیق انجم ہندوستانی اور یونانی ڈرامے پر چینی ڈرامے کو فوقیت دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

---

[1] صفدر آہ۔ ہندوستانی ڈرامہ۔ ص: ۵

"چین واحد ملک ہے جہاں ڈرامے کی روایات عہدِ قدیم سے مسلسل چلی آرہی ہیں۔ ورنہ یونان اور ہندوستان میں یہ فن مرچکا تھا۔ پھر مغرب کے اثر سے اس کی تجدید ہوئی"۔[۱]

ہندوستان میں سنسکرت ہی وہ واحد زبان تھی جو ڈرامے کے فن اور روایات کو زندہ و محفوظ رکھنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ لیکن جب سنسکرت کی جگہ مقامی بولیاں لینے لگیں تو ڈرامہ پر اس کا گہرا اثر پڑا۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

"راجپوتوں کے حملوں، بدھوں اور برہمنوں کے ذریعہ ڈرامے کو مذہب کی تبلیغ اور بعد میں ارذل طبقے کے ہاتھوں تجارتی مقصد کے استعمال سے سنسکرت ڈرامہ اپنے معیار سے گر گیا۔ اور ختم ہو گیا۔ مقامی بولیوں میں اتنی سکت نہ تھی کہ وہ ڈرامے کے آرٹ کو محفوظ کرتیں اور فروغ دیتیں"۔[۲]

برِصغیر میں سنسکرت ڈرامہ سب سے پرانا سمجھا جاتا ہے۔ ہندوؤں کے دورِ حکومت میں مذہبی جذبے کے تحت تمثیل یا ڈرامے کو عروج حاصل ہوا۔ لیکن مسلمانوں کے دور میں مذہبی وجوہات کی بناء پر اسے ترقی نہیں مل سکی۔ اردو زبان نے دوسری زبانوں کے مقابلے میں عربی اور فارسی سے استفادہ کیا۔ ان زبانوں میں ڈراموں کو کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔ کیونکہ اسلام میں موسیقی اور نقل کو تضیعِ اوقات سمجھا گیا۔

---

[۱] خلیق انجم ڈاکٹر۔ "ہندوپاک میں اردو تھیئٹر کا پس منظر" نئی قدریں" ڈرامہ نمبر ۱۹۶۸ء۔ ص: ۲۵، ۲۴

[۲] ریڈیو ڈرامہ کا فن۔ ص: ۱۶

ڈاکٹر صفدر آہ لکھتے ہیں :

"اردو کی خوب صورتی مسلّم لیکن ڈرامے کے معاملے میں اردو کے لئے ایک اصولی مشکل بھی تھی۔ ادھر تو ہندوستانی ڈرامے کی عظیم روایات اور اس وقت کے درمیان کم سے کم آٹھ صدیوں کی اونچی اونچی دیواریں کھڑی تھیں اور ادھر عربی اور فارسی جس سے اردو استفادہ کر رہی تھی ڈرامے کی روایات سے بالکل خالی تھیں" ؎۱

اردو ڈرامے کا نقشِ اول واجد علی شاہ کے رہس کو سمجھا جاتا ہے جو ۱۸۵۳ء میں پیش کیا گیا۔ پھر سید امانت علی کے اندر سبھا کو بھی اولین ناٹک سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کی زبان فصیح و سلیس اردو تھی۔ یہ ناٹک جو ۱۲۶۸ء میں تصنیف کیا گیا، واجد علی شاہ کے زوال کے بعد یہ صنف کجلا گئی۔ انیسویں صدی کے آخر میں اردو نظم و نثر نے تو خوب ترقی کی لیکن ڈرامہ کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ مغربی ڈراموں کا اثر اردو پر ضرور پڑا اور مغربی ڈراموں کے اردو ترجمے کئے گئے۔ لیکن یہ تجربے بے جان ثابت ہوئے کیوں کہ یہ ڈرامہ نگار اس کے لوازم اور ضروری عناصر سے پوری طرح باخبر نہیں تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں :

"اردو جن لوگوں کے ہاتھ میں ہے ان کی روایات ڈرامائی ذہن اور نقطۂ نظر کے خلاف ہیں۔ اردو ادب میں جو اصناف مقبول اور رائج ہیں وہ عبرانی ذہن سے تعلق رکھتے ہیں۔" ؎۲

---

؎۱ "ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر"۔ آج کل ڈرامہ نمبر ۱۹۵۹ء ص : ۳۱

؎۲ "اردو میں ڈرامہ کیوں نہیں"۔ نئی قدریں۔ ڈرامہ نمبر ۱۹۵۸ء ص : ۱۴

اُردو ڈرامے کی باگ ڈور پارسی تھیٹر کے ہاتھ میں آگئی لیکن پارسیوں کے پیش نظر مالی منفعت اور تجارت تھی۔ عامیانہ مذاق اور ابتذال کو گوارا کرلیا گیا تھا۔ اردو کی دیگر اصناف میں تبدیلی و ترقی کے رجحانات کا سراغ لگانا کوئی مشکل کام نہیں۔ مگر تھیٹر کی طرف یا اس میں اصلاح کی طرف اچھے لکھنے والوں نے بالکل توجہ نہ دی یا پھر کم توجہی سے کام لیا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے خیال کے مطابق جب تک ڈرامہ کا عوام سے رشتہ قائم رہا خواص نے اس سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ لیکن جب اردو اسٹیج زوال کا شکار ہوا اور اس کا رشتہ عوام سے ٹوٹ گیا۔ اس وقت سنجیدہ ادبی اور علمی حلقوں میں ڈرامے کی اہمیت کو محسوس کیا جانے لگا۔ اس انداز کو ہم مغربی ادبیات میں ڈرامہ کی اہمیت کا اثر بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ڈرامہ کاروباری نقطۂ نظر سے بالکل آزاد ہو چکا تھا۔ اس لئے اس طرف توجہ دی گئی۔ ریڈیو ڈرامے کا نام ہمیشہ اسٹیج ڈرامے کے ساتھ لیا گیا۔ اسے علیحدہ صنف کے طور پر نہیں سمجھا گیا بلکہ ریڈیو اور ایک ایکٹ کے ڈراموں کو اکثر خلط ملط کر دیا گیا۔

ریڈیو ڈرامے کو یک بابی ڈرامہ یا ایکانکی سمجھا گیا۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کا کوئی واضح تصور اجاگر نہ ہوسکا۔ ریڈیو ڈرامہ لکھنے والوں نے ریڈیو ڈرامے کی انفرادیت کی وضاحت نہیں کی۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ بات صاف ہوئی کہ ریڈیو ڈرامے کی اپنی تکنیک ہے جو اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے، اور یہ کہ ریڈیو اور اسٹیج ڈرامہ دو الگ الگ اصناف ہیں۔

## ریڈیو ڈرامے کی تعریف

ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو "ریڈیائی ڈرامہ" کے نام سے یاد

کیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایسے ڈرامے جو آواز کے ذریعہ قوتِ سماعت پر اثر انداز ہونے اور انسانی ذہن کو متاثر کر کے اس میں تحریک، عمل، کارکردگی اور جد و جہد کا تاثر پیدا کرتے ہیں " ریڈیائی ڈرامے" کہلاتے ہیں۔ یہ ڈرامے اسٹیج ڈراموں کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور عمل سے مزین ہوتے ہیں۔ لیکن انھیں صرف اس بنیاد پر اسٹیج ڈرامے سے علیحدہ کیا جاتا ہے کہ اس میں اسٹیج نہیں ہوتا بلکہ اس کے بدلے میں آواز، موسیقی اور اثرات سے کام لیا جاتا ہے۔ دنیا کے مختلف ناقدین نے ریڈیائی ڈرامے کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

" ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو مختلف نام دئے گئے ہیں وال کلگڈ اور روجر مین ویل نے اسے ریڈیو ڈرامہ، رابرٹ ڈینٹ، جانیٹ ڈنبر اور ادی مرزان نے ریڈیو پلے کہا ہے۔ وال کلگڈ نے اسے براڈ کاسٹ پلے اور روجر مین نے اسے صوتی ڈرامہ بھی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ، سدھ ناتھ کمار اور امر ناتھ چنچل اسے ریڈیو ناٹک کہتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین وغیرہ نے اسے ریڈیائی ڈرامہ، ڈاکٹر قمر رئیس نے ریڈیو ڈرامہ اور نشری ڈرامہ کہا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور نریندر ناتھ سیٹھ کی تحریروں میں اسے ایک بابی ڈرامہ، ایکانکی ڈرامہ اور ایک ایکٹ ڈرامہ کہا گیا ہے۔ ریڈیو ڈراموں کی پیشکش میں صوت کے علاوہ دوسرے عنصر بھی شامل ہوتے ہیں اس لئے اسے صوتی ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح

ایکانکی ریڈیو ڈرامے کی صرف ایک صنف ہے اور ایکانکی کے علاوہ
اس کی اور بھی بہت سی مکمل اور مختصر اصناف ہیں۔ اس لئے ریڈیو
ڈرامے کو ایکانکی کہنے سے اس کا مخصوص تصور واضح نہیں ہوتا ہے [1]

ریڈیو کی ایجاد سے قبل دیگر ذرائع ابلاغ و ترسیل اپنے اپنے انداز میں ترقی کی راہ پر گامزن تھے۔ لیکن جب ریڈیو ایجاد ہوا تو عوام کو اس کی غیر معمولی اہمیت و افادیت کا اندازہ ہوا۔ لیکن اس سے تھیٹر، تجارتی اور تشہیری اداروں کے علاوہ اخبارات و رسائل سے وابستہ افراد نے بڑا خطرہ محسوس کیا کہ اس کا ان کے مفادات پر برا اثر پڑے گا۔ چنانچہ اس کے خلاف آواز بھی بلند کی گئی لیکن اس سے ریڈیو پر پیش کئے جانے والے پروگراموں پر کچھ اثر نہیں پڑا۔ اور دیکھتے دیکھتے ریڈیو نے زندگی کے تمام شعبوں اور ادب کی مختلف اصناف کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور ریڈیو پر پیش کئے جانے والے مختلف پروگرام عوام و خواص کے ہر طبقہ میں یکساں طور پر پسند کئے جانے لگے۔ جہاں تک ترسیل کے ذرائع کا تعلق ہے ریڈیو کو ہر لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔ تفریح کے ساتھ ساتھ ملک کی ترقی، سیاسی حالات اور تعلیمی پروگرام سے واقفیت اور دلچسپی پیدا کرنے میں ریڈیو نے اہم رول ادا کیا ہے۔ خصوصاً جب کسی ملک پر کوئی ملک حملہ آور ہوتا ہے تو ایسی صورت میں ریڈیو ہی وہ واحد ذریعہ ہوتا ہے جس سے حالات کا صحیح علم ہو سکتا ہے۔ اس لئے اس زمانے میں بڑی توجہ اور اشتیاق کے ساتھ ریڈیو سنا جاتا ہے۔ جس زمانے میں بڑے بڑے شہروں میں اسٹیج ڈراموں کو مقبولیت حاصل تھی اس زمانے میں چھوٹے چھوٹے مقامات

---

[1] اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن۔ ص: ۴۱، ۳۹۔ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۰ء

دیہات اور پہاڑی علاقوں کے عوام ڈراموں سے بالکل ناواقف نہیں تھے لیکن وہ یہ ضرور جانتے تھے کہ شہروں میں تھیٹروں میں ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں۔ بعض تو یہ بھی نہیں جانتے تھے۔ لیکن جب ریڈیو ایجاد ہوا تو ہر خاص و عام نے اس کی اہمیت و افادیت کو محسوس کیا اور جب ریڈیو کا چلن عام ہو گیا تو دیہات اور دور دراز کے پہاڑی اور سرحدی علاقوں میں جہاں آمد و رفت کی کوئی سہولت نہ تھی اور لوگ بھی اپنے ہی علاقوں سے بہت کم باہر جاتے تھے وہاں ریڈیو کے ذریعہ ملک کے باقیماندہ حصوں کے حالات اور سیاسی صورت حال اور معاشی و صنعتی ترقی کی رفتار سے آگہی ہوئی۔ ریڈیو سے جب ہر طبقہ کی دلچسپی کے پروگرام پیش کئے جانے لگے تو زیادہ تر عام لوگوں کی ذہنی سطح معیار اور ان کی بول چال کو خاص طور پر پیشِ نظر رکھا گیا۔ ادب اور علمی مباحثہ کے لئے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا گیا وہ ادب کا درجہ رکھتا ہے یا نہیں یہ ایک الگ بحث ہے۔ لیکن یہ اعتراف سبھی کرتے ہیں کہ ان میں ادبیت ضرور پائی جاتی ہے۔ ریڈیو کے ان پروگراموں کا اثر ادب‘ اسلوب‘ تقریر اور زبان پر ضرور پڑا — چنانچہ ROGER MANWELL اپنی تصنیف "ON THE AIR" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اس (ریڈیو) نے عوامی گفتگو کے ایک بے تکلف انداز اور ایک بے تکلف مباحثے کو جنم دیا ہے۔ ان دونوں سے بڑھ کر ایک ایسا اندازِ تحریر تخلیق کیا جو ادب میں اضافہ ہے جس کا مقام ایک مونولاگ اور انتہائی ذاتی قسم کے انشائیہ کے بیچ ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ ریڈیو نے ایک نیا ادبی

اسلوب ایجاد کیا ہے[1]

ریڈیو پر پروگرام پیش کرنے والوں کے پیش نظر تمام سامعین کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش تھی۔ اس لئے اس میں ایک خاص لطف پیدا ہو جاتا تھا اور جو پروگرام بے لطف اور بے مزہ ہوتے تھے اسے سامعین سنتے ہی نہ تھے۔ یہاں تھیٹر میں بیٹھنے والے تماشائیوں کی طرح کوئی مجبوری نہ تھی۔ جب ریڈیو پر غیر دلچسپ پروگرام ہوتا ہے تو سامع فوراً ریڈیو بند کر دیتا ہے۔ ریڈیو کے ذریعہ جو ادب تخلیق پایا اسے نشری ادب کا نام دیا گیا۔ ریڈیو ڈراموں اور اس کی تکنک اور فن سے متعلق بہت کم کتابیں لکھی گئیں اور جن مصنفین نے اس موضوع پر قلم اٹھایا اس کا حق ادا کرنے سے قاصر رہے۔ انھوں نے جزوی طور پر کچھ تشریح و تفریح کے بعد مزید کچھ لکھنا گوارا نہ کیا جس کی وجہ سے ایک عام قاری کو اندازہ ہی نہ ہو سکا کہ ریڈیو ڈرامہ بھی ایک فن ہے۔ جس کے کئی اصناف ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مصنفین بھی جو ریڈیو سے وابستہ رہے اور ڈرامے لکھے انھوں نے بھی اس کی ضرورت اور اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ ڈاکٹر اخلاق اثر کی تصنیف "ریڈیو ڈرامے کا فن" میں جو دراصل ان کا تحقیقی مقالہ ہے اس کے فن، تکنک اور اصناف پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے فن پر ان کی یہ تصنیف اگرچہ خوب ہے مگر اس سے خوب تر کی جستجو کی آسودگی نہیں ہوتی۔

ڈاکٹر اخلاق اثر نے جس انداز میں ریڈیائی ڈرامے کی تشریح کی ہے وہ مکمل طور پر فن اور ہیئت کی نمائندہ نہیں۔ ذیل میں مختلف عنوانات کے ذریعہ ریڈیائی

---

[1] اخلاق اثر نشریات اور آل انڈیا ریڈیو۔ مکتبہ جامعہ ۱۹۸۲ء ص: ۳۲، ۳۱

ڈرامے کے فن اور ہیئت سے گفتگو کی جائے گی ۔

## ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء

ریڈیائی ڈرامے کی شان کو دوبالا کرنے والے عوامل کو "ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ۔ یہ عوامل ایسے ہوتے ہیں جو ریڈیائی ڈرامہ نگار کی اسکرپٹ (مسودہ) میں نہیں ہوتے بلکہ ریڈیو سے متعلقہ تجربہ کار افراد انھیں موقع بہ موقع بروئے کار لاتے ہیں ۔ اور ماحول کی موزونیت کے اعتبار سے انھیں استعمال کرتے ہیں ۔ ان اجزاء کو حسب ذیل انداز میں بیان کیا جا سکتا ہے :

۱۔ صوتی اثرات

۲۔ DUBBING امتزاج و تزئین

۳۔ موسیقی

۴۔ تماشائی ماحول

## صوتی اثرات

ریڈیائی ڈرامہ میں مشاہدہ کی کمی کو دور کرنے کے لئے صوتی اثرات کا سہارا لیا جاتا ہے ۔ اور یہ سہارا ریڈیائی ڈرامے کے لئے بنیادی حیثیت رکھتا ہے ۔ کیونکہ اس کے توسط سے وہ کارنامے انجام دئے جا سکتے ہیں جو اسٹیج ڈرامے میں ممکن نہیں ۔ جیسے ٹھاٹھیں مارتا سمندر، چڑیوں کی چہچاہٹ، جانوروں کی آواز وغیرہ یہ ایسے عوامل ہیں جسے اسٹیج ڈرامے میں پیش نہیں کیا جا سکتا جب کہ ریڈیائی ڈرامے میں صوتی اثرات کے ذریعہ تاثر دیا جا سکتا ہے ۔ سمندر کی لہروں کی آواز، چڑیوں اور جانوروں کی آواز کو بھی صوتی اثرات سے ریڈیائی ڈرامہ میں شامل کیا جاتا ہے ۔

ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

"اس کے ذریعہ حرکت ، روانی، کشمکش، تصادم، سکون، صبح اور شام کو ظاہر کیا جاتا ہے"۔[1]

صوتی اثرات سے نہ صرف ریڈیائی ڈرامہ کی حیثیت اسٹیج ڈرامہ سے بلند ہو جاتی ہے بلکہ آوازوں کے تاثرات کی وجہ سے سامعین کی توجہ کو بھی اپنی جانب مرکوز کیا جا سکتا ہے۔ عموماً ریڈیائی ڈراموں میں صوتی اثرات کی وجہ سے مکمل "وحدت تاثر" پیدا ہو جاتی ہے اور سامع کی توجہ منقسم ہوتے نہیں پاتی جبکہ اسٹیج ڈرامہ میں وحدت تاثر قائم کرنے کے لئے کرداروں کے عمل اور ایکٹنگ پر توجہ دینی پڑتی ہے، تب کہیں اسٹیج ڈرامے میں وحدت تاثر پیدا ہوتی ہے — ریڈیائی ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اس میں صوتی اثرات مکمل طور پر کائنات کے ہر عمل کو اجاگر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامہ کا یہ ایک ایسا واسطہ ہے جو بجا طور پر ڈرامہ کے فن میں اس طرز کو برتری عطا کرتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کا بہت زیادہ دار و مدار صوتی اثرات پر ہے اور ان صوتی اثرات سے وہ سارے وسیع امکانات واضح ہو جاتے ہیں جن کا عمل اسٹیج ڈرامے میں ممکن نہیں۔ مثلاً اسٹیج ڈرامے میں یہ نہیں بتایا جا سکتا کہ کوئی ایک ملک سے دوسرے ملک کو روانہ ہو گیا۔ لیکن ریڈیائی ڈرامے میں صرف ایک ہوائی جہاز کی آواز سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ روانگی عمل میں آگئی۔ یہ ایک

---

[1] اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامہ کا فن ص: ۹۹ ۔ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۶ء

ایسا ذریعہ ہے جو صرف ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہے اور اسٹیج ڈرامہ اس کی برابری کو نہیں پہنچ سکتا۔ ریڈیو پر صبح ہونے کے عمل کو چڑیوں کی چہچہاٹ اور اندھیرے جنگل کو جھینگروں کی آواز سے نمایاں کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ریڈیائی ڈرامہ کا میدان اسٹیج ڈرامے سے زیادہ وسیع ہے۔ اس میں ری ٹیک کی سہولتیں ہیں جبکہ اسٹیج ڈراموں میں ری ٹیک کی سہولت نہیں ہے۔ ان بنیادی ضرورتوں کے اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ فلم سے زیادہ قریب ہے۔

اسٹیج پر ڈانس اور ہیگیٹ کے لئے بڑی دشواریاں پیش آتی ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامے میں صرف صوتی اثرات (موسیقی) سے یہ کام لیا جا سکتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ آدمی کی شخصیت اور آواز کردار کے مطابق ہو۔ جب کہ ریڈیو ڈرامے میں یہ سہولت ہے کہ شخصیت، قدوقامت اور وجاہت کے بغیر صرف کردار کے مطابق آواز سے کام لیا جا سکتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کو سماعتی فن اور اسٹیج ڈرامے کو نظری فن کہا جاتا ہے۔ صوتی اثرات ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے سے ممتاز کرتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں لباس، میک اپ اور ماحول کی جھنجھٹ نہیں ہوتی بلکہ صوتی اثر سے ہی کام لیا جاتا ہے۔ اسٹیج کے ڈراموں پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ انھیں صرف پڑھا جا سکتا ہے۔ اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا جب کہ ریڈیو ڈرامہ ان حدود کو توڑتا ہے۔ اس کے سامنے ایک وسیع منظر ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ فلم اور اسٹیج سے زیادہ وسعت رکھتا ہے کیوں کہ "عملی" مظاہرے کی یہاں ضرورت باقی نہیں رہتی۔ ایسے مافوق الفطرت کردار جنھیں تمثیلی روپ دینا دشوار ہوتا ہے وہ بڑی آسانی سے ریڈیو پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ یہی وہ عوامل ہیں جن کی بدولت ریڈیائی

طور پر اسٹیج ڈرامہ سے مختلف ہو جاتا ہے۔

## امتزاج و تزئین DUBBING

ڈرامہ میں موجود تاثرات کو واضح کرنے کے لئے DUBBING کا طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔ جس میں ہلکی، غمگین، فرحت بخش اور دلچسپ موسیقی کے علاوہ متاثر کن لب و لہجہ کا سہارا بھی لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ڈبنگ کے لئے ڈرامہ نگار ذمہ دار نہیں ہوتا۔ بلکہ تمام تر ڈرامہ ریکارڈ ہو جانے کے بعد اس فن کے ماہرین اپنے طور پر اس کی سماعت کر کے موزوں اور مناسب موقعوں پر جذبات اور احساسات کے اعتبار سے مختصر سی موسیقی یا پھر اہم موقعوں پر اقوالِ زریں وغیرہ کا اضافہ کرتے ہیں جسے DUBBING کہا جاتا ہے۔ اس انداز میں ڈرامہ ریکارڈ ہونے کے بعد فنی اور تکنیکی طور پر خامیاں رہ جائیں تو انھیں بھی دور کیا جاتا ہے۔ چونکہ ڈبنگ کے لئے مکمل ڈرامہ کی سماعت لازمی ہے اور اس کے اختتام پر پیدا ہونے والے تاثر کی بنیاد پر ڈرامہ میں مختصر حد تک قطع و برید کی جاتی ہے اور یہ انداز ڈرامہ کے موقع پر روا رکھا جاتا ہے۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامے کے اجزا میں اس کا شمار لازمی ہے اور چونکہ یہ عمل ڈرامہ نگار کی اسکرپٹ سے مختلف ہوتا ہے لیکن ریڈیائی ڈرامہ میں تاثر پیدا کرنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اس لئے ڈبنگ کو بھی ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء میں شمار کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

> "ڈبنگ کے ذریعہ ریکارڈ کئے ہوئے مواد میں ربط و تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ مختلف ٹکڑوں کو جوڑنا اور ان کی خرابی کو دور کیا

جاتا ہے۔ اس کے ذریعہ جہاں ریکارڈنگ میں اضافہ ممکن ہے وہاں صوتی اثرات اور موسیقی کو۔ مواد کے ساتھ اور پس منظر میں شامل کرنا ممکن ہے۔ دور دور تک بکھرے ٹکڑے، جملے، فقرے حیرت انگیز طور پر اکٹھا کر لئے جاتے ہیں اور مناسب جگہ پر رکھ دیئے جاتے ہیں۔ یہ کام مینا کاری سے کسی طرح کم تر درجہ کا نہیں۔ سادہ اصوات میں ڈرامائیت پیدا کرنے میں ڈبنگ بہت اہم اور کارآمد ہے"۔ [1]

گو کہ ریڈیائی ڈرامہ میں ڈبنگ سے تزئین اور امتزاج کا ماحول پیدا ہو جاتا ہے لیکن ڈبنگ کے دوران اس بات کو ملحوظ رکھنا لازمی ہے کہ اس کے ذریعہ ڈرامہ کے پلاٹ، مکالمہ یا پھر کردار کے رویّہ میں فرق نہ آنے پائے۔ غرض ڈبنگ کے ذریعہ ڈرامہ میں نکھار پیدا کر کے ممکنہ طور پر سماعتی دلچسپی کا سامان مہیا کیا جاتا ہے۔

## موسیقی

ریڈیو ڈرامہ کی کہانی اور پلاٹ میں موجود نظم کو مختلف تاثرات سے قریب کرنے کا کام موسیقی کے ذریعہ لیا جاتا ہے۔ عموماً ریڈیو ڈراموں میں موسیقی کا عمل جا و بیجا دونوں طور پر ادا کیا جاتا ہے۔ لیکن موسیقی وہیں کامیاب ہو سکتی ہے جہاں اس کی ضرورت ہو۔ مکالموں کے درمیان تاثر دینے اور مختلف خوشی و غم کے موقعوں

---

[1] اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامہ کا فن۔ ص ۳۰۲ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

پر سامعین کے احساسات کو ابھارنے کے لئے موسیقی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات مختلف مناظر کے اظہار کے لئے بھی مختلف قسم کی موسیقی سے مدد لی جاتی ہے جس سے نہ صرف ریڈیائی ڈرامہ میں نکھار پیدا ہوتا ہے بلکہ سامعین پر ڈرامے کے گہرے اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ موسیقی کی بنیاد ریڈیائی ڈرامے میں گل کی مانند ہوتی ہے۔ فصیح احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"موسیقی کی جگہ نشری ڈرامہ میں مسلّم ہے۔ بعض ڈرامہ نگار تو نشری ڈرامے کا لازمی جزو قرار دیتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے خیال میں سامعین موسیقی کی طرف بالطبع راغب ہوتے ہیں۔ لہذا ان کی دلچسپی کو ابھارنے اور ان کی خاص توجہ حاصل کرنے کے لئے ڈرامہ نگار کو موسیقی سے زیادہ فائدہ اٹھانا چاہیئے اور اسے اس موسیقی کو ضمنی نہیں بلکہ نشری ڈرامہ کا ایک خاص جزو ترکیبی قرار دینا چاہیئے۔ اور یہ اتنی اہم ہے جتنی ڈرامے میں اداکاروں کی موجودگی۔ یہ زیادہ بھی ہوسکتی ہے اور کم بھی لیکن ہوتی ضرور ہے۔" [1]

ڈرامہ کے ماحول کے لحاظ سے موسیقی میں کمی و زیادتی کی جاتی ہے۔ جس کے ساتھ ہی مسرت افزا، غمگین، دردناک، بھیانک کیفیت کے اظہار کے لئے بھی موسیقی سے کام لیا جاتا ہے۔ جیسا کہ فصیح احمد صدیقی کا خیال ہے:

"وہ ڈرامہ نگار جو نشری ڈرامہ میں موسیقی کے حقیقی رتبے

---

[1] فصیح احمد صدیقی۔ اردو ریڈیائی ڈرامہ تکنیک و تمثیل ص: ۱۱۳

کی قدر نہیں کرتا اس کی کیفیت اس صنعت کار کی سی ہے جس نے
اپنا ایک ہاتھ پشت پر باندھ لیا ہو اور صرف ایک ہاتھ سے
کاریگری میں مصروف ہو"۔[1]

ریڈیائی ڈراموں میں موسیقی مختلف انداز سے اثر کرتی ہے چنانچہ تاثرات کے قائم رکھنے کے لئے حسب ضرورت موضوعاتی موسیقی THEME MUSIC، پس منظر موسیقی BACKGROUND MUSIC ـ پیش منظر موسیقی FROE GROUND MUSIC، رمز یا علامتی موسیقی SYMBALIC MUSICAL EFFECTS سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ایک ریڈیائی ڈرامے میں ان تمام اقسام کی موسیقی کی بھرمار کی جائے بلکہ ڈرامہ کا ماحول، انداز، کرداروں کا عمل اور مکالمہ کی حیثیت کے علاوہ کہانی و پلاٹ کی ضرورت کے لحاظ سے موسیقی کو شامل کیا جاتا ہے۔ غرض ریڈیائی ڈرامے کا تصور بغیر موسیقی کے نامکمل ہی رہتا ہے۔

## تماشائی ماحول

ریڈیائی ڈرامہ کے تماشائی درحقیقت سامعین ہوتے ہیں اور ان کی دلچسپیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ریڈیائی ڈرامہ کی ترتیب پر توجہ دینا "تماشائی ماحول" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس عمل میں سامع کی توجہ کو ڈرامہ سے مربوط رکھنے کے ذرائع استعمال کئے جاتے ہیں۔ تماشائی ماحول پیدا کرنے میں سامعین کی توجہ کو خصوصی دخل ہوتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

---

[1] فصیح احمد صدیقی ، اردو ریڈیائی ڈرامہ تکنک و تمثیل ص = ۱۱۳

"ریڈیو ڈرامے کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ بہت سے
لوگوں کی موجودگی میں سنا جاتا ہے۔ یہ سامعین مختلف مزاج،
معیار اور تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے
تمام سامعین کو یکساں طور پر مطمئن نہیں کرتے۔ دوسرے بہت
سے لوگوں کی موجودگی سے ڈرامے کی سماعت متاثر ہوتی ہے"۔[۱]

مختلف ذہنیتوں اور مختلف خیالات سے وابستہ سامعین کو یکساں طور پر مطمئن کرنے کی کوشش "تماشائی ماحول" کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ سب انسان ایک جیسا ذوق اور مزاج نہیں رکھتے۔ پھر بھی ریڈیائی ڈرامہ میں اس بات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ ایسا تماشائی ماحول پیدا کیا جائے کہ جس کی وجہ سے ہر قسم کے سامعین کی تفریح طبع کا سامان فراہم ہو جائے۔ بعض اوقات خالص فکری اور بلند معیاری ڈرامے سامعین کی توقعات پر پورے نہیں اترتے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ان ڈراموں میں "تماشائی ماحول" کو جگہ نہیں دی جاتی۔ اگر ریڈیائی ڈراموں میں تماشائی ماحول کو ملحوظ رکھا جائے تو شکایت کا ازالہ ممکن ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں تماشائی ماحول، ڈرامائی کیفیات، عام زبان، سادہ بیان اور کرداروں کے عمل میں اپنے عہد کی نمائندگی سے پیدا کیا جاتا ہے۔ اگر اس کے برخلاف معیاری زبان، پیچیدہ بیان اور کرداروں کے عمل میں دور از کار عہد کی نمائندگی ہو تو تماشائی خود بخود اپنی دلچسپی کو برقرار نہیں رکھ سکیں گے۔ غرض ریڈیائی ڈرامہ ایک ایسا فن ہے جس میں صرف مکالموں، کہانی اور پلاٹ کو

---

[۱] اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن ص: ۱۳۰، ۱۲۹ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

بنیاد بنا کر موسیقی، صوتی اثرات اور تزئین و امتزاج سے ڈرامہ کو کامیاب نہیں بنایا جاسکتا بلکہ ڈرامہ میں جب تک تماشائیوں کی دلچسپی کا ماحول نہیں پیدا کیا جائے گا ریڈیائی ڈرامے کے سامعین اس کو پسند کرنے کی جانب متوجہ نہیں ہوں گے۔ عام طور پر ریڈیائی ڈراموں میں تماشائی ماحول پیدا کرنے کے لئے سامعین کی دلچسپی، موجودہ حالات میں کارکرد عناصر، مزاج سے مطابقت کھانے والا انداز اور سیاسی، سماجی و معاشرتی حالات سے مدد لی جاتی ہے۔

تماشائی ماحول ہی ریڈیائی ڈرامہ کو کامیاب یا ناکام قرار دینے کا حق رکھتا ہے۔ جیسا کہ پہلے ہی لکھا گیا ہے کہ ہر مزاج اور معیار کے انسان کی تشفی ممکن نہیں۔ لیکن ریڈیائی ڈراموں میں تماشائیوں یعنی سامعین کی ضرورتوں کے اعتبار سے ماحول پیدا کرکے انھیں نشر کیا جاتا ہے تاکہ تماشائی اپنی قوت سمع سے بیک وقت سننے اور دیکھنے کا کام لے سکیں۔ یہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ ریڈیائی ڈرامہ صرف سُنا جاتا ہے لیکن اس میں تماشائی ماحول کی عکاسی ہو تو وہ بآسانی سننے کے ساتھ ساتھ قوتِ بصارت کو بھی تسکین پہنچاتا ہے۔

## ریڈیائی ڈرامہ کا فن

ڈرامہ لکھنے کے طرز، اسلوب اور انداز کو ڈرامہ کا فن کہا جاتا ہے۔ عام طور پر ریڈیائی ڈرامہ کا فن اسٹیج ڈرامے کے فن سے مختلف چیز نہیں۔ گو کہ اسٹیج ڈرامے سے زیادہ سہولتیں، ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہیں۔ لیکن فنّی اعتبار سے ریڈیائی اور اسٹیج ڈرامہ میں ہلکا سا فرق پایا جاتا ہے۔ کہانی، پلاٹ، مکالمے، کردار، عمل

تصادم یہ تمام عناصر اسٹیج ڈرامہ میں بھی ہوتے ہیں لیکن ریڈیائی ڈراموں میں ان تمام کا تعلق قوتِ بصارت سے نہیں جوڑا جاتا بلکہ قوتِ سماعت سے مربوط کیا جاتا ہے۔ اس لئے فنی طور پر ریڈیائی ڈراموں میں جاذبیت اور حقیقت پیدا کرنے کے لئے ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء یعنی صوتی اثرات، امتزاج و ترتیب، موسیقی اور تماشائی ماحول سے مدد لی جاتی ہے۔ گوکہ ریڈیائی ڈرامہ فنی طور پر اسٹیج ڈرامہ سے کوئی مختلف صنف نہیں لیکن اسٹیج ڈرامے میں جہاز کے ذریعہ پرواز، طوفان و سیلاب اور پرندوں اور جانوروں کے فطری ماحول کی عکاسی نہیں کی جاسکتی۔ جب کہ ریڈیائی ڈرامہ میں صوتی اثرات کے ذریعہ ان تمام امور کی تکمیل ممکن ہے۔ اس لحاظ سے ریڈیائی ڈرامہ ایک مکمل فن ہونے کے باوجود بھی صوتی اثرات اور موسیقی اور دیگر آلات کا محتاج ہے اس کے علاوہ اسٹیج ڈرامہ اور ریڈیائی ڈرامہ میں کوئی فرق نہیں۔ فنی اعتبار سے دونوں قسم کے ڈراموں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ چنانچہ عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> "ڈرامہ خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا جہاں تک فنی لوازم و عناصر کا تعلق ہے اس کے ترکیبی اجزا سوائے محدود سے چند ہیئتی تبدیلیوں کے یکساں ہوتے ہیں"۔ [1]

کوئی بھی فن پارہ اس کی ہیئت کے اعتبار سے اپنے بنیادی مرکز سے استفادہ کرتا ہے۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامہ کی بنیاد اسٹیج ڈرامہ ہے۔ اس لئے اس میں اسٹیج ڈرامے کی خصوصیات کا موجود ہونا ایک فطری عمل ہے۔ فنی اعتبار سے کوئی بھی تخلیق المیہ

---

[1] عشرت رحمانی: اردو ڈراما۔ تنقید و تاریخ ص: ۱۹

اور طربیہ ہوتے کی دلیل پیش کرتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامے ہیں بھی یہی عمل دکھائی دیتا ہے۔
سلیم بنیشی لکھتے ہیں:

> "اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے کے داخلی اور خارجی عناصر میں کوئی نمایاں فرق نہیں ہوتا۔ چنانچہ جس طرح اسٹیج ڈرامے طربیہ، المیہ اور المطربیہ ہوتے ہیں بالکل اسی طرح ریڈیو کے ڈرامے بھی طربیہ، المیہ اور المطربیہ ہوتے ہیں"[۱]

اس کے باوجود تکنیکی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامے اور اسٹیج ڈرامہ میں فرق پایا جاتا ہے اور یہ فرق ریڈیائی ڈرامہ کو اسٹیج ڈرامہ سے مختلف کرتا ہے۔ جسے عام انداز میں بصارت اور سماعت کے فرق سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ مائیکروفون کی ایجاد کے بعد بھی اسٹیج ڈرامہ میں مکالمے زور دار اور اونچی آواز میں ادا کئے جاتے ہیں تاکہ آخری صفوں میں بیٹھے تماشائی اسے سن سکیں۔ ایسے جذبے اور راز و نیاز کی باتیں جو ہونٹوں کی لرزش اور سانس کی لے پر ادا کی جاسکتی ہیں وہ اسٹیج پر بڑے بھدے اور نمایاں انداز میں ادا کی جاتی ہیں۔ جب کہ ریڈیو ڈرامے کا حسن یہ ہے کہ وہ لطیف جذبوں اور نازک احساسات کی ترجمانی بڑی خوبی سے کرتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ریڈیو سننے والے اپنے خلوت اور تنہائی کے عالم میں یا خاندان کے افراد کے ساتھ ہی ہوتے ہیں جب کہ اسٹیج ڈرامہ میں تماشائیوں کی ایک بڑی تعداد ہوتی ہے جس طرح دیکھنے اور سننے کے فرق کو خلط ملط نہیں کیا جاسکتا اسی طرح ریڈیائی اور اسٹیج ڈرامے کو یکجا نہیں کیا جاسکتا۔

---

[۱] سلیم بنیشی "ریڈیو ڈرامہ" نئی قدریں ڈرامہ نمبر ۱۹۶۸ء ص: ۱۵۸

فنّی اعتبار ریڈیائی ڈرامہ حسبِ ذیل نکات کی نمائندگی کرتا ہے۔

۱. کہانی

۲. پلاٹ

۳. کردار

۴. مکالمے

۵. تصادم

## کہانی

ڈرامہ کے موضوع کا تعین کرنے کے لیے جو مواد کرداروں اور پلاٹ کے ذریعہ فراہم کیا جاتا ہے، اسے کہانی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں کہانی کا عمل گوکہ واضح ہوتا ہے لیکن تمام تر کہانی مکالمہ کے ذریعہ ترقی کرتی ہے جس کے ساتھ ہی کرداروں میں تصادم کو بھی واضح کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر نے ریڈیو ڈرامے کی کہانی کی امتیازی خصوصیات پر اس طرح روشنی ڈالی ہے:

> "ریڈیو ڈرامے کی کہانی نہ تو اتنی مختصر ہوتی ہے کہ ڈرامہ کی شکل میں اس کا اثر زائل ہوجانے کا ڈر رہتا ہے اور نہ اتنی پیچیدہ اور الجھی ہوتی ہے کہ سماعتی فن میں وہ ایک پہیلی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں وہ کہانیاں زیادہ مقبول ہوتی ہیں جن کا سامعین کو پہلے سے تجربہ ہے ...... عام طور سے زندگی و موت، خیر و شر، نفرت و محبت اور خوف و اُمید پر

بہت سے کامیاب ریڈیو ڈرامے سمجھے گئے ہیں"۔ [1]

پروفیسر فصیح احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"ڈرامائی کہانی کو جن فنی خوبیوں کا حامل ہونا چاہیئے۔ ان سے نشری ڈرامہ کی کہانی مستثنیٰ نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس کہانی میں اصوات اور مکالمہ ہی کو اہمیت حاصل ہوتی ہے لیکن ان دونوں اجزاء کے ذریعہ ہی ڈرامہ نگار کو مرکزی اور ضمنی واقعات کے نشیب و فراز، ان کی ڈرامائی روانی میں تشویق، ترغیب، تجسس اور دلچسپی کے عناصر کے ساتھ مقامات تحیر، بحران اور تصادم کی واضح نشان دہی کرنی چاہیئے"۔ [2]

جہاں تک ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی کا تعلق ہے وہ آغاز، درمیان اور انجام سے منسلک رہتی ہے جو اس کے فنی لوازم میں داخل ہے جس کے ساتھ ہی مواد میں اختصار، موضوع کا دلچسپ ہونا اور پیشکش میں ندرت ضروری ہے۔ تب کہیں ایک ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی فنی طور پر کامیاب کہلاتی ہے۔ جس ریڈیائی ڈرامہ میں آغاز، درمیان اور انجام غیر واضح ہو اور مواد کی پیشکش میں سقم رہ جائے وہ کامیاب ریڈیائی ڈرامہ ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ نگار کو اپنی کہانی کو مربوط اور موزوں رکھنا ضروری ہے۔

## پلاٹ

تخلیقی سرچشموں میں جس طرح ناول اور دیگر اصناف میں پلاٹ کی اہمیت

---

[1] اخلاق اثر: ریڈیو ڈرامے کا فن۔ ص: ۱۴۸، ۱۴۷۔ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

[2] فصیح احمد صدیقی: اردو ریڈیائی ڈرامہ ۔ تاثنک = تمثیل ص = ۱۰۹

ہے۔ اسی طرح ڈرامہ میں بھی پلاٹ اپنی انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی کو موزوں، دلچسپ، قابلِ عمل بنانے اور اسے جدت اور ندرت سے وابستہ رکھنے والا عمل پلاٹ کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں پلاٹ کا دارومدار تمثیل، عمل و بیان اور موضوع پر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عشرت رحمانی نے لکھا ہے :

"ڈرامہ کی زیادہ تر کامیابی کا انحصار پلاٹ یا کہانی کے اصل موضوع پر ہوتا ہے۔ اگر بنیاد کمزور ہو تو عمارت کی تکمیل ہی دشوار ہو جاتی ہے اور تعمیر پا جائے تو بنیادی کمزوری کوئی نہ کوئی سقم پیدا کر کے خرابی کے سامان لاتی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ پلاٹ کی بنیاد مضبوط اور اس کی تمام کڑیاں چست و پیوست ہوں۔ پلاٹ کے انتخاب میں ڈرامہ نگار کا پہلا فرض ہے کہ وہ زندگی کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر جس واقعہ کو منتخب کرے اس کے جذبات پر پوری نظر رکھتا ہو اور اس کے حسن و قبح پر حاوی ہو تاکہ فطرتِ انسانی کی کامل نقاشی کر سکے۔"[1]

فنّی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ کا پلاٹ اسٹیج ڈرامہ کے پلاٹ کی طرح حسبِ ذیل امور مشتمل ہوتا ہے۔

۱۔ تمہید ۲۔ ابتدائی واقعہ ۳۔ روئیدگی ۴۔ عروج کمال
۵۔ تنزّل ۶۔ انجام

پروفیسر محمد اسلم قریشی نے پلاٹ کی تعمیر کے مختلف مراحل کو اس طرح واضح کیا ہے:

---

[1] عشرت رحمانی : اردو ڈرامہ کا ارتقاء ص : ۲۰، ۱۹

۱. ڈرامے کا آغاز ۔ تمہید : INTRODUCTION یا گذرے ہوئے واقعات کی تشریح و تفسیر EXPOSITION سے ہوتا ہے ۔

۲۔ ڈرامائی ارتقاء کے دوسرے مرحلے پر " ابتدائی واقعہ " یا واقعات پیش آتے ہیں جن میں کشاکشی کا آغاز ہوتا ہے اور تصادم رونما ہونے لگتا ہے ۔

۳ ۔ تیسرے مرحلے میں عمل کا عروج RISING ACTION شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں رودئیدگی یا بالیدگی GROWTH اور الجھاؤ COMPLICATION نمایاں ہوتا ہے ۔ ڈرامے کے اس حصہ میں تصادم بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے ۔ اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے ۔ لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے ۔

۴ ۔ چوتھے مرحلے کو منتہی یا عروج CLIMAX OR CRISIS یا نقطۂ تغیر اور نقطۂ انحراف و انقلاب کہا جا سکتا ہے ۔ اس مقام پر متصادم قوتوں میں سے ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ اس کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے ۔ حقیقتاً یہ نقطۂ انقلاب نہیں ہوتا بلکہ تغیر کی طرف عمل کا ارتقاء ہونے لگتا ہے ۔

۵ ۔ پانچویں مرحلہ میں عمل کا اُتار یا تنزل شروع ہوتا ہے یہاں عمل کی تحویل و تحلیل RESOLUTION یا سلجھاؤ اور حل DENOVEMENT رونما ہونے لگتا ہے ۔ ڈرامے کے اس حصہ میں واقعات کی رفتار کی مختلف منازل کامیابی کو بالکل واضح اور متعین کر دیتی ہیں ۔

۶ ۔ چھٹا مرحلہ انجام PROLOGUE یا نیا کن اختتام EPISODES کا ہوتا ہے ۔ اس مقام پر ڈرامے کا تصادم ختم ہو جاتا ہے — یہ انجام

گذرے ہوئے حالات کا تابع ہوتا ہے۔" [1]

ریڈیائی ڈرامے کا پلاٹ بھی تمہید سے شروع ہو کر ابتدائی واقعہ کے توسط سے آگے بڑھنے لگتا ہے۔ پھر اس میں روئیدگی پیدا ہوتی ہے۔ اس مرحلہ میں الجھاؤ کی خصوصیات نمایاں ہونے لگتی ہیں اور منتہا کو پہنچ کر تحیر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ تحیر کے ارتقاء کے ساتھ ہی سلجھاؤ اور حل کی صورت نکل آتی ہے اور انجام یا اختتام کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کا پلاٹ مکمل ہوتا ہے۔

## کردار

ڈرامہ میں زندگی اور حقیقت کی بھرپور نمائندگی صرف کردار کے ذریعہ ممکن ہے۔ جس طرح اسٹیج ڈرامہ میں کرداروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا بالکل اسی طرح ریڈیائی ڈرامہ میں بھی کردار اپنے عمل اور انداز سے ڈرامہ کی ساکھ بڑھاتے ہیں۔ ڈرامہ میں کردار کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

"جس طرح ڈرامائی تشکیل کی کامیابی زیادہ تر پلاٹ اور نقشہ کی اہمیت پر منحصر ہے اسی طرح قصہ کی کامیابی کا انحصار اس کے کرداروں پر ہوتا ہے۔ پلاٹ کی حقیقت کو واضح کرنے اور واقعات کو فطری رنگ دینے کے لئے کردار نگاری میں پختگی لازمی ہے۔ یہ کلیہ کہ ڈرامہ حرکت و عمل کی سبھی تصویروں سے مکمل ہوتا ہے۔ اس حالت میں صادق آتا ہے کہ کردار اپنے افعال و حرکات و سکنات

---

[1] محمد اسلم قریشی: ڈرامہ نگاری کا فن ص: ۲۵۲، ۲۵۱، ۲۵۰

میں زندگی کی حقیقی عکاسی کر سکیں شخصیت اور کردار نگاری کی خامی
ایک اہم اور کامیاب ترین واقعہ یا تمام واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ
اور ناکام کر دیتی ہے۔ کیونکہ کسی ماحول کی سچی نقاشی اس کے صحیح
کرداروں کے الفاظ اور افعال کے ذریعہ ممکن ہے"[1]

ریڈیائی ڈرامہ میں کرداروں کے افعال سے غرض نہیں ہوتی ۔ بلکہ اُن کے الفاظ سے اُن کی شخصیت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے ۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامہ سماعت سے وابستہ ہے ۔ ریڈیائی ڈرامہ میں جہاں تک کرداروں کے عمل اور ان کے الفاظ کا تعلق ہے یہ حکم ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ ان کے خیر و شر سے وابستگی، نفرت و محبت سے وابستگی، اچھے اور بُرے سے رغبت اور محنت و کاہلی کے اظہار کا تمام تر دار و مدار ریڈیائی ڈرامہ میں صرف بیان، بول اور مکالمہ سے ہوتا ہے ـــــ چونکہ ریڈیائی ڈرامہ میں کردار اسٹیج ڈرامہ کی طرح اپنا عمل نہیں دکھاتے بلکہ اپنی صوتیات سے اپنی شخصیت کو واضح کرتے ہیں ۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ کے کردار اپنی ہستی کو پردۂ اخفا میں رکھ کر تاثر دینے والے قرار دیئے جاسکتے ہیں ۔ درحقیقت تاثر دینے کے باوجود بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ ریڈیائی ڈرامہ میں کرداروں کا وجود نظروں کے سامنے نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنی آواز، بیان اور مکالموں سے وجود کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ جس سے تاثر پیدا کرنے میں سہولت ہوتی ہے ۔ اس اعتبار سے اسٹیج ڈرامے کے کرداروں کو جس قدر محنت و مشقت اٹھانی پڑتی ہے ۔ ریڈیائی ڈرامہ کے کرداروں کو اس قدر ریاض کی ضرورت نہیں ۔ البتہ مکالموں کے ذریعہ غصہ، غم، ہمدردی، اصول پسندی، بے راہ روی

---

[1] عشرت رحمانی ... اُردو ڈرامہ کا ارتقاء ص : ۲۱

اور دیگر جذبات کی نمائندگی کرنی پڑتی ہے۔ یہی ایک مشکل کام ہے جو اسٹیج ڈراموں کے کرداروں میں کم یاب ہے۔ ڈرامہ میں کردار کے وجود سے بحث کرتے ہوئے محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں :

"کردار روئیداد میں محرک عمل ہونے کی حیثیت سے اولاً پلاٹ کے لئے معرض وجود میں آتا ہے۔ اور بعدہ اپنی ذات کے انکشاف کے لئے۔ جہاں تک پلاٹ اور کردار کا تعلق ہے۔ ڈرامہ نگار کرداروں کی زندگی کے ان حصوں کی بہت کم پرواکرتا ہے جو پلاٹ میں ظاہر ہوتا ہے" [1]

ریڈیائی ڈراموں میں عمل اور تحریک کی کیفیت کرداروں سے پیدا ہوتی ہے جو پلاٹ کو مربوط رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔ بقول اویس احمد ادیب :

"ریڈیائی ڈراموں میں کردار بھی زیادہ تعداد میں استعمال نہیں کئے جا سکتے۔ کردار کی کم تعداد ڈرامہ نگار کو بہت سی دقتوں سے محفوظ رکھتی ہے۔ زیادہ کرداروں کی تعداد میں آواز کے امتیاز کو برقرار نہیں رکھا جا سکتا۔ مگر کردار کے تعداد کی کمی اس مشکل کو جلد از جلد حل کر دیتی ہے" [2]

کردار ہی ریڈیائی ڈرامہ کا وہ واسطہ ہیں جو ڈرامہ میں مکالمے کی جوت جگاتے ہیں۔ تمام تر ریڈیائی ڈرامہ کی روح مکالموں کے ذریعہ قائم رہتی ہے اور بغیر

---

[1] محمد اسلم قریشی : ڈرامہ نگاری کا فن ص : ۲۰۷

[2] اویس احمد ادیب : ادب لطیف سالنامہ۔ ریڈیائی ڈرامے اور ان کا فنی تجزیہ : ۱۹۴۶ء ص : ۷۰

کرداروں کے مکالموں کا وجود ہی ممکن نہیں ۔ غرض ریڈیائی ڈرامہ میں کم سے کم کرداروں کو شامل کرکے ان کی آوازوں کے تاثر سے جو فضا پیدا کی جاتی ہے وہی ڈرامے کی فنی ضروریات کی تکمیل کا ذریعہ بنتی ہے ۔ ریڈیائی ڈرامہ نگار کو کرداروں کی عمر اور جنس کے اعتبار سے انھیں متحرک رکھنا ہوتا ہے ۔ اور جس ریڈیائی ڈرامہ میں جنس اور عمر کا لحاظ کرتے ہوئے کرداروں سے مکالمے ادا کروائے جائیں گے اسے کامیابی کی تمام تر راہیں روشن نظر آئیں گی ۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ کے فن میں کردار کے مکالمہ کو سب سے بڑی اہمیت حاصل ہے ۔

## مکالمہ

ریڈیائی ڈرامہ کی شناخت اور اس کے وجود کا علم صرف اور صرف مکالمہ کے ذریعہ ہی ممکن ہے ۔ کہانی کے اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ تو عام انداز سے پلاٹ اور کرداروں کو لے کر آگے بڑھتا ہے ۔ لیکن اس کی پہچان کا واحد ذریعہ " مکالمہ " ہی ہے ۔ ویسے بھی ہر ڈرامہ میں مکالمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔ لیکن ریڈیائی ڈرامے کی تمام تر کائنات چونکہ آواز سے وابستہ ہے اور یہ ایک سماعت کا فن ہے اس لئے اس طرز میں مکالمے کی حیثیت دیگر اصناف نثر کے مقابلے میں مختلف ہو جاتی ہے ۔ ریڈیائی ڈرامے کے مکالموں کے لئے لازمی شرط ہے کہ وہ سادہ ، عام فہم ، شیریں ، مترنم کردار کی ذہنی سطح سے مطابقت رکھنے والے ہوں ۔ جس میں فطری تسلسل ضروری ہے ۔ مکالمے میں اختصار لازمی ہے ۔ جس کے ساتھ ہی ادھورے اور نامکمل جملے ریڈیائی ڈراموں میں کارآمد نہیں ہوتے ۔ مکالموں میں سوال و جواب کی کیفیت پیدا ہوتے ہیں

ریڈیائی ڈرامے میں نکھار آجاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کا عمل، شکل وصورت، لباس پوشاک ماحول، آمدورفت، مخاطب ومخاطب خاموش عمل وغیرہ مکالموں سے ہی بیان ہوتے ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کو اولیت حاصل ہے۔ اعلیٰ مکالمہ نگاری کے بغیر کامیاب ریڈیائی ڈرامے تخلیق نہیں کئے جاسکتے"۔[1]

ریڈیائی ڈراموں میں مکالمے کئی انداز سے اپنا اثر دکھاتے ہیں۔ کرداروں کی عام گفتگو کے علاوہ خودکلامی SELILEQUY اور یک طرفہ گفتگو ASIDE کے ذریعہ مکالموں کی شان کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ جو پلاٹ اور کہانی کے اعتبار سے کام کرتے ہیں۔ کردار کے سماجی مرتبہ، اس کے طبقہ، کردار کی عمر اور اس کے خیالات کے مطابق ہی مکالمے تحریر کئے جاتے ہیں۔ ادیب احمد ادیب نے بالکل سچ تحریر کیا ہے:

"ریڈیائی ڈراما کامل طور پر آوازوں کے ذریعہ سے سامعین تک پہنچایا جاتا ہے۔ اس میں کہیں گانے پیش کئے جاتے ہیں۔ اور کہیں صوتی اثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔ مگر اس کا بیشتر حصہ مکالموں پر مبنی ہوتا ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعہ پلاٹ کے واقعات ان کی ترتیب اور کردار کے جذبات اور احساسات پیش کئے جاتے ہیں۔

---

[1] اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامہ کا فن ص: ۱۵۸ ۔ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

گویا ریڈیائی ڈرامے دراصل مکالمے ہوتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا
گویا اصل ڈرامے کو ختم کر دینا ہوتا ہے" [1]

ان بیانات کی روشنی میں صاف طور واضح ہو جاتا ہے کہ مکالمہ ہی وہ خاص ذریعہ ہے جس کی اساس پر ریڈیائی ڈرامہ کی ساکھ قائم ہے۔ اگر ریڈیائی ڈرامہ نگار بہترین پلاٹ اور کرداروں کے ساتھ غیر موزوں مکالمے تحریر کرے تو ایسا ڈرامہ ناکام ثابت ہوگا۔ مکالموں کا فطری پن اور ادائی کی خوبی ہی ریڈیو ڈرامے کا اصل حسن ہے اور اسی خوبی کے سہارے ریڈیو ڈرامہ اسٹیج ڈرامہ سے ممتاز کہلاتا ہے۔ ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

"ریڈیائی ڈرامے کے مکالمے لہجے کے اعتبار سے زیادہ فطری ہوتے ہیں۔ ان میں دبے لہجے کے الفاظ (UNDER TUNES) دھیمی خود کلامی (LOW SELIEQ(IIES) اور ادھورے الفاظ جذباتی ردِ عمل کو ظاہر کرنے والی بے لفظ آوازیں (WORD-LESS SOUND) اور سانسوں کی ابھرتی گرتی آوازوں کے لئے خوب گنجائش ہوتی ہے جو ہماری روزمرہ کی جذباتی گفتگو کا بہت اہم صوتی حصہ ہوتے ہیں" [2]

## تصادم

کشمکش اور تصادم ڈرامہ کی بنیادی شرط ہے۔ اس کے بغیر ڈرامائیت پیدا نہیں

---

[1] اویس احمد ادیب: ریڈیائی ڈرامے اور ان کا فنی تجزیہ۔ ادب لطیف سالنامہ ۱۹۴۶ء ص: ۴۲
[2] ریوتی سرن شرما: ریڈیائی ڈرامہ اور اس کی تکنیک۔ آج کل ڈرامہ نمبر ۱۹۵۹ء ص: ۱۲

ہوسکتی۔ ڈرامہ میں سامعین کو متوجہ کرنے والا یہ عنصر فنی طور پر کافی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے وجود کے بغیر دلچسپی کے تمام ذرائع مفقود ہو جاتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامہ میں تصادم کے ذریعہ حق و صداقت، ظلم و انصاف، خیر و شر اور ذہنی انتشار کی کیفیتوں کو واضح کیا جاتا ہے۔ تصادم درحقیقت کرداروں میں نہیں بلکہ کرداروں کے خیالات کے درمیان ہوتا ہے۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ خیالات اور احساسات کی ایک ایسی خاموش جنگ جو دو قوتوں کے درمیان کارکردہ کہ حق کی نمائندگی کا بیڑہ اٹھاتی ہے۔ وہی ریڈیائی ڈرامہ میں تصادم کا درجہ حاصل کرلیتی ہے ۔۔۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

> "ڈرامہ میں تصادم مختلف شکلوں اور صورتوں میں پیش ہوتا ہے یہ تصادم انسان اور کسی خارجی یا بالاتر قوت کے درمیان انسان اور سماجی قوانین کے درمیان یا انسان کی اپنی مختلف خواہشات کے درمیان ہوسکتا ہے۔ خارجی تصادم میں دست و پا کی کشمکش ہوتی ہے۔ اس میں انسان، انسان سے، ایک طبقہ دوسرے طبقہ سے، ایک ملک دوسرے ملک سے متصادم ہوتا ہے یا کبھی ایک انسان یا ایک طبقہ یا ایک گروہ کا نمائندہ بن کر اجتماعی تصادم کی علامت بن جاتا ہے۔ داخلی تصادم میں انسان کی مختلف خواہشات آپس میں ٹکراتی ہیں"۔[1]

تصادم کا عمل درحقیقت ریڈیائی ڈرامہ کو متحرک، فعال اور کارکرد رکھتا ہے۔

---

[1] ریڈیو ڈرامے کا فن ص: ۱۷۴، ۱۷۳ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

جب تک ڈرامہ میں یہ عمل کارفرما ہوگا اس کی حیثیت مقتدر نہیں ہوسکے گی ۔ کسی ڈرامے میں جس قدر کشمکش اور تصادم کے مواقع پوری طرح واضح ہوں گے وہ اسی قدر متاثر کن رہے گا ۔

## ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات

ریڈیائی ڈرامہ میں مختلف مناظر کو ڈرامائی ماحول میں پیش کیا جاتا ہے ۔ ریڈیو ڈرامے میں جو منظر پیش کئے جاتے ہیں ان کی پانچ اقسام ہیں :

۱۔ خاص منظر CLOSE UP ۲۔ پس منظر LONG SHOT

۳۔ پیش منظر ۴۔ مربوط منظر

۵۔ فلش بیک FLSAH BACK

### خاص منظر ــــ CLOSE UP

خاص یا مخصوص منظر جس کے ذریعہ ڈرامہ کے مخصوص کرداروں کے عمل اور ان کے اشتراک کو آوازوں کے ذریعہ ظاہر کیا جاتا ہے ۔ جو ریڈیائی ڈرامہ میں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں ۔ جیسے موت، پیدائش، طوفان، لڑائی یا کسی قسم کا ماحول، ان تمام موقعوں پر خاص منظر کو بروئے کار لایا جاتا ہے اور آوازوں کے ذریعہ اس کیفیت کو واضح کیا جاتا ہے جو منظر میں بیان کی گئی ہے ۔

### پس منظر ــــ LONG SHOT

ریڈیائی ڈرامہ میں دور سے آنے والی آوازوں کو پیش کرنا پس منظر کہلاتا ہے ۔ جس کے ذریعہ ڈرامہ میں وجود منظر کی پیشکشی کے لئے آوازوں کے اصولوں پر

دوری واضح کی جاتی ہے۔ عام طور پر کردار کے اطراف و اکناف کے ماحول کی وضاحت بھی پس منظر سے کی جاتی ہے۔ جیسے کردار کو باغ میں بتانا ہو تو کردار کی آواز کے ساتھ پرندوں کی آواز بھی شامل کی جاتی ہے جس کی وجہ سے کردار کا پس منظر واضح ہو جاتا ہے۔

## پیش منظر

کردار کے روبرو اور بالکلیہ مدمقابل جو مناظر ہوتے ہیں انھیں پیش کرنا ریڈیائی ڈرامہ میں پیش منظر کہلاتا ہے۔ جیسے دو کرداروں یا گروہوں کے ارادوں کو ظاہر کرنا ہو تو آوازوں کے اظہار کے لئے فیڈ اِن (FADE IN) اور فیڈ آؤٹ FADE UOT کا سہارا لیا جاتا ہے جو پیش منظر کی دلیل ہے۔

## مربوط منظر یا مبسوط منظر

ایک منظر کا دوسرے منظر سے ربط قائم کرنے والا منظر مبسوط یا مربوط منظر کہلاتا ہے۔ اس منظر کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ میں کہانی اور پلاٹ کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے موسیقی اور صوتی اثرات کا سہارا لیا جاتا ہے جس کی وجہ سے ڈرامہ کے دو مناظر کے درمیان ربط قائم ہو جاتا ہے۔

## فلش بیک FALHS BACK

ماضی کے واقعات اور حالات کو حال میں اصلی حالت اور شکل میں ظاہر کرنا فلش بیک کے نام سے موسوم ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی اور پلاٹ کے اعتبار سے اگر کردار اپنا ماضی بیان کرتا ہے تو صوتی اثرات اور موسیقی کے ذریعہ ماضی کا ماحول زمانۂ حال میں پیدا کرنے کا طریقہ اپنایا جاتا ہے جسے فلش بیک

کہا جاتا ہے۔

ان تمام خصوصیات کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ اپنے پلاٹ اور کہانی کو مکمل طور پر واضح کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ڈرامہ نگار جب ریڈیائی ڈرامہ تحریر کرتا ہے تو وہ تخلیقی سرچشموں کے ساتھ سامنے آتا ہے اور پروڈیوسر ہدایت کار اور صدا کار ترتیب RETAKE اور EDITNG کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کے فن میں نکھار پیدا کر دیتے ہیں۔ اسٹیج ڈرامہ میں ترتیب کے اصول کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے لیکن RETAKE کی سہولت میسر نہیں جو ایک ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہے۔ کوئی بھی مکالمہ یا منظر جو گذر جائے اور اس میں جاذبیت نہ ہو تو RETAKE کے ذریعہ اسے سدھار لیا جاتا ہے جب کہ اسٹیج ڈرامہ کی حیثیت پستول سے نکلی ہوئی گولی کی طرح ہوتی ہے جو واپس لوٹائی نہیں جا سکتی۔ اسٹیج ڈرامہ میں منظر اور مکالمہ کو لوٹایا نہیں جا سکتا جب کہ ریڈیائی ڈرامہ میں یہ سہولت حاصل ہے۔

اسٹیج اور ریڈیو ڈرامہ میں جو اشتراک پایا جاتا ہے وہ MOTAZE یا مونتاز کے ذریعہ واضح کیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک سے زائد آوازوں کو ایک ہی وقت میں پیش کرنا مونتاز کہلاتا ہے۔ جیسے ایک ہی وقت میں بھوکے فقیر اس کا کتا اور ریلوے اسٹیشن کے روبرو بھیک مانگنا بتانا مقصود ہو تو منظر میں ریل کے انجن کی آواز، فقیر کی آواز اور کتے کے بھونکنے کی آواز اس طرح ایک وقت میں تین آوازوں کا سہارا MONTAZE کہلاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں یہ منظر بہت آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ اسٹیج ڈرامہ میں یہ انداز مائیکروفون اور ٹیپ ریکارڈ کے سہارے کا محتاج ہوتا ہے۔

ریڈیائی ڈرامہ کی فنی تکمیل کے بارے میں ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

" ریڈیو ڈرامہ بھی اسٹیج ڈراموں کی طرح اسٹیج کی چیز ہے۔ اور ریڈیو اسٹوڈیو اس کا اسٹیج ہے۔ مختلف خوبیوں کے اسٹوڈیو اور مائیکروفون فیڈر بورڈ کے ذریعہ کنٹرول کیے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعہ پیش منظر، پس منظر، مبسوط منظر، دور منظر، قریب منظر، دوہرا عمل ظاہر و باطن کو پیش کرنا ممکن ہے۔ طویل فاصلے اور زمانے پلک جھپکتے گذر جاتے ہیں۔ مناظر کے "اثر" فلش بیک اور مونتاژ کے ذریعہ واقعات کو مختلف پہلوؤں سے، مختلف ترتیب سے اور مختلف انداز سے پیش کرنا ممکن ہے۔ ریڈیو ڈرامے فلم ڈراموں کی طرح چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی شکل میں ریکارڈ کیے جاتے ہیں۔ بعد میں ترتیب و تزئین سے اس کو ایک سلسلہ میں جوڑ دیا جاتا ہے۔ ہدایت کار، ڈرامہ نگار، صدا کار، صوت کار، موسیقار اور دوسرے بہت سے فن کاروں کے اشتراک اور کوشش سے ریڈیو ڈرامہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اور کسی ایک عنصر کی کمی یا خرابی اس کے تاثر پر اثر انداز ہوتی ہے" [1]

ریڈیائی ڈرامے کی ان فنی خصوصیات کے بعد یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کہانی، پلاٹ اور کردار ہی ریڈیائی ڈرامے کے روح رواں نہیں بلکہ دیگر کئی عوامل بھی کام کرتے ہیں جن میں ریڈیو سے تعلق رکھنے والی کئی ٹکنیکی سہولتیں شامل ہیں ۔۔۔

---

[1] اخلاق اثر: ریڈیو ڈرامہ کا فن ص: ۳۱۰، ۳۰۹ مکتبہ جامعہ ۱۹۷۷ء

سازندوں کے علاوہ کارکرد اسٹوڈیو کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کی پیش کش کو خوب سے خوب تر بنایا جا سکتا ہے۔

## ریڈیائی ڈرامہ کی اصناف

فنی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ نہ صرف زندگی کی حرکت رکھتا ہے۔ بلکہ اس کے مواد اور متن کے علاوہ پیش کش کی بنیاد پر کئی اصناف میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ متن میں فرق کی وجہ سے ریڈیائی ڈرامے کی تقسیم عمل میں آتی ہے۔ اور یہی تقسیم فنی طور پر ریڈیائی ڈرامہ کی اصناف کہلاتی ہے۔ فنی طور پر ریڈیائی ڈرامہ کو حسب ذیل اصناف میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ ریڈیو ڈرامہ روپ ۲۔ ریڈیو ڈرامہ مونولاگ ۳۔ ریڈیو فیچر
۴۔ ریڈیو ڈاکومنٹری ۵۔ مزاحیہ ۶۔ ریڈیو نیوز ریل
۷۔ ریڈیو رپورتاژ ۸۔ غنائیہ

### ریڈیو ڈرامہ روپ

ریڈیو ڈرامہ روپ ایک ترقی یافتہ صنف ہے۔ اس میں پلاٹ کی تشکیل اور تعمیر کے لئے افسانہ، ڈرامہ، ناول یا نظم سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ لیکن ہر کہانی ریڈیو ڈرامہ کے لئے موزوں نہیں ہوتی۔ کہانی کے انتخاب میں موزونیت کا خیال ضروری ہے۔ واقعات کی پیش کشی اور رفتار میں ربط اور تسلسل کے ساتھ اختصار بھی کافی اہمیت رکھتا ہے۔ گہری ڈرامائیت کے ساتھ واقعات کو ایک خاص

ترتیب سے پیش کیا جاتا ہے۔ کوشش اس بات کی کی جاتی ہے کہ اصل تخلیق ڈرامائی تاثر کے ساتھ پیش ہو۔ بیان، واقعات کردار اور مکالموں کو ڈرامائی صنف میں ڈھالا جاتا ہے۔ اس طرح کہ اصل تخلیق کا حسن بھی برقرار رہے اور ڈرامائیت بھی پیدا ہو۔

ریڈیائی ڈرامے انسانی جذبات میں تلاطم پیدا کرتے ہیں۔ اس کے ذہن کو متوجہ کرتے ہیں، اسے عمل پر اکساتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں ناولوں، افسانوں، نظموں اور مثنویوں کے ڈرامہ روپ نشر کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ کا مقصد ان تخلیقات کے ان پہلوؤں کو ڈرامائی رنگ دے کر ابھارنا ہوتا ہے۔ جن پر ان تخلیقات کا دارو مدار ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی پیشکش کا سب سے اہم نکتہ یہ ہوتا ہے کہ تخلیق کی اصلیت اور ہیئت نہ بدلنے پائے۔ ریڈیو ڈرامے حقیقی بھی ہوتے ہیں اور تصوراتی بھی۔ یہ ریڈیائی ڈرامہ کی سب سے مقبول صنف ہے۔

## ریڈیائی ڈرامہ مونولاگ

ڈرامائی مونولاگ کے لغوی معنی" ایک شخصی ڈرامہ" یا " ایک شخصی منظر" ہو سکتا ہے۔ اسے خودکلامی بھی کہا جاتا ہے۔ مونولاگ میں گفتگو کے ذریعہ کردار کی اندرونی کیفیت پیش کی جاتی ہے۔ مونولاگ میں کردار کی زندگی کا وہ لمحہ پیش کیا جاتا ہے جس میں وہ ذہنی کشمکش ہوتی ہے۔ اس کشمکش کے ذریعہ زندگی کے تمام اہم پہلو اجاگر کیے جاتے ہیں۔ مونولاگ میں مرکزی کردار کے علاوہ دوسرے کرداروں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ یہ کردار بے زبانی کے باوجود اپنا تعارف کرواتے ہیں۔ مونولاگ میں

کشمکش کے ساتھ کشش بھی ہوتی ہے ۔ یہ صنف ریڈیو کے لئے مناسب ترین صنف ہے۔

## ریڈیو فیچر

ریڈیو فیچر ڈرامہ نہیں ہوتا لیکن اس میں ہدایت کار اور صداکار کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ڈرامہ میں ہوتی ہے ۔ فیچر میں مبالغہ نہیں بلکہ حقیقی اور دستاویزی مواد پیش کیا جاتا ہے ۔ اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ موضوع سے متعلق افراد کو کردار کی حیثیت سے پیش کیا جائے ۔ اگر فیچر ماضی اور ماضی بعید کے بارے میں ہو یا واقعات کی پیشکشی مقصود ہو تو فیچر نگار کو تحقیق و تلاش کے ذریعہ حقیقی مواد حاصل کرنا ہوگا ۔ فیچر کسی خاص ہیئت کا پابند نہیں ہوتا ۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

> " دراصل ریڈیو فیچر میں ہیئت اور صورت کو دخل ہے مگر اس کا فنی تصور حقیقت کے اظہار پر قائم ہے ۔ ریڈیو فیچر میں حقائق کا اظہار جس فنی طریقے سے کیا جائے گا اس کی فنی قدر و قیمت اسی قدر زیادہ ہوگی "[1]

اچھے فیچر کی پہچان یہی ہے کہ حقیقت اور تخیل کا امتزاج ڈرامائی انداز میں پیش ہو ۔ ریڈیو فیچر میں پلاٹ اور کردار کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے ۔ فیچر میں اس بات کی کوشش بھی کی جاتی ہے کہ اعداد و شمار اور سنین کی تعداد کم رکھی جائے تاکہ سامع ان کی بھول بھلیوں میں کھو نہ جائے ۔ فیچر میں ڈرامائی مناظر

---

[1] اخلاق اثر ۔ ریڈیو ڈرامے کا فن ص : ۱۰۵ مکتبہ جامعہ

ٹکڑوں میں بٹے ہوتے ہیں۔ ان کے حسین امتزاج سے فیچر میں تنوع پیدا کیا جاسکتا ہے۔

منظوم فیچر میں بیان اور مکالموں کا سہارا بھی کبھی کبھار لیا جاتا ہے۔ کوشش یہی ہوتی ہے کہ نظم نثر سے قریب رہے۔ منظوم فیچر تاثراتی ہوتے ہیں۔

## ریڈیو ڈاکومنٹری

ڈاکومنٹری بھی ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ اس میں حال اور ماضی کے کسی بھی موضوع کو ڈرامائی طریقہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا موضوع سادہ اور مخلوط ہوسکتا ہے۔ ریڈیو ڈاکومنٹری کی کوئی خاص ہیئت نہیں ہوتی۔ بلکہ بیانیہ، سوانحی، ڈرامائی اور دستاویزی ہیئت میں اسے پیش کیا جاتا ہے۔

ڈاکومنٹری پیش کرنے والے موضوع کے اعتبار سے حقیقی ماحول تخلیق کرتے ہیں اور کبھی کبھار منجھے ہوئے اداکاروں سے بھی مدد لی جاتی ہے۔ لیکن اکثر حقیقی افراد ہی اس کے کردار ہوتے ہیں۔ ڈرامہ کی طرح ڈاکومنٹری میں پس منظر، پلاٹ، کردار، عمل اور مقصد شامل ہوتے ہیں۔ ڈرامے کا تعلق افسانے سے ہوتا ہے جب کہ ڈاکومنٹری حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ ڈاکومنٹری اس لئے اہم ہے کہ اس میں حقائق سے کام لیا جاتا ہے۔ ان حقائق کے اظہار کے لئے ڈرامائی تکنک کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ڈاکومنٹری کی تیاری میں مستند، خطوط، ڈائری، بیاض، تذکرہ، سفرنامہ، رپورتاژ، روزنامہ، رپورٹ اور روئیداد، یادداشت، تاریخ، تخلیق اور تصانیف کے مطالعے سے معلومات حاصل کی جاتی ہیں۔ ماضی سے متعلق ڈاکومنٹری

تیار کرنا زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اور کچھ دشوار بھی ہے۔ اس کے لیے موضوع سے متعلق ماہرین و محققین، ریسرچ اسکالرز، سرکاری و نیم سرکاری اداروں سے مواد کی فراہمی اور تصدیق ضروری ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈاکومنٹری نے ریڈیو فیچر اور فلم ڈاکومنٹری سے اثر قبول کیا۔ ڈاکومنٹری میں عموماً اپنے عہد کے انسانوں کے کارنامے کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

## ریڈیو مزاحیہ

ریڈیو ڈرامے میں مزاحیے تفریحی صنف کہلاتے ہیں۔ اس میں مختصر واقعات چھوٹے قصے، چٹکلے، گیت اور غزل پیش کیے جاتے ہیں۔ ان قصوں اور واقعات میں مزاح کا پہلو پیش نظر ہوتا ہے۔ اور مزاحیہ کیفیت کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ زندگی کی مضحکہ خیز جھلکیوں سے ہنسنے ہنسانے کا کام لیا جاتا ہے۔ ان میں ربط و تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔

مزاحیے کا مقصد تفریح ہوتا ہے۔ ایسی تفریح جس سے کسی کی دل شکنی نہ ہو اور نہ کسی خاص فرقے یا مذہب اور گروہ کے جذبات مجروح نہ ہوں۔ بعض مزاحیے صرف جھلکیوں پر ترتیب دیئے جاتے ہیں۔

## ریڈیو نیوز ریل

ریڈیو نیوز ریل، خبروں، تقریروں، تبصروں، ملاقاتوں، اداریوں اور کانفرنس کی مدد سے پیش کی جاتی ہے۔ نیوز ریل کا موضوع وسیع ہوتا ہے۔ جنگ و جدل،

ترقی، آثار و ایجادات، سیر و سیاحت، تجارت، زراعت اور کتنے ہی موضوع نیوز ریل میں سما سکتے ہیں۔

ریڈیو نیوز ریل دوسرے ذرائع ترسیل اور ابلاغ کے مقابلے میں سبقت رکھتی ہے۔ اس لئے اخبارات، رسائل، فلم اور ٹیلی ویژن کے مقابلے میں اسے جلد پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس کے لئے نامہ نگار کا مستعد ہونا اور مواد فراہم کرنا ایک دقت طلب مسئلہ ہے۔

نیوز ریل کا مواد بیان، تبصرہ، انٹرویو، بات چیت، تلخیص، ملاقات، آنکھوں دیکھا حال، کمنٹری اور جھلک کے ذریعہ پیش ہوتا ہے۔

نیوز ریل کی کوئی مقررہ ہیئت اور تکنک نہیں ہوتی۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ راوی اپنے بیان کے ذریعہ مختلف خبروں کو مربوط کرتا ہے۔ دوسری صورت میں دو تین راوی ایک خاص ترتیب سے ایک کے بعد دیگرے خبروں کو پڑھتے ہیں۔ یا پھر خبروں کو ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔

نیوز ریل کے ذریعہ سامعین جنگ کے معرکوں، کھیل کے کارناموں اور کسی سائنسی ایجاد، راکٹ کی پرواز سے واقف ہوتے ہیں اور اس طرح خود کو شریک پاتے ہیں۔

## ریڈیو رپورتاژ

حالات حاضرہ جنھیں مصنف نے خود دیکھا ہو، اسے ادبی زبان میں بیان کرنے کو رپورتاژ کہا جاتا ہے۔ ادبی اسلوب، اور افسانوی رنگ کی وجہ سے رپورتاژ رپورٹ سے علیحدہ اور مختلف صنف بن گئی ہے۔ رپورٹ صحافتی صنف ہے اور رپورتاژ ادبی

صنف ہے۔ رپورتاژ میں رپورٹ کی طرح بیان ہوتا ہے۔ لیکن اس میں مصنف کے محسوسات، جذبات اور دل کی دھڑکن شامل ہوتی ہے۔ رپورتاژ میں قصہ پن موجود ہوتا ہے۔ اور وحدتِ عمل کے ذریعہ اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ رپورتاژ نے رپورٹ کے خشک انداز کو ادبی قدر عطا کی ہے۔ رپورتاژ میں قصہ پن کے علاوہ کشمکش، تصادم، کردار، مکالمہ، ماحول اور منظر موجود ہوتے ہیں۔ رپورتاژ میں بیانیہ، سوانحی اور مکتوباتی طریقہ پر لکھے جاتے ہیں۔ ریڈیو رپورتاژ میں خیالات کا اظہار چھوٹے چھوٹے مناظر کی شکل میں ہوتا ہے تاکہ سامعین کو سمجھنے میں کوئی دشواری نہ ہو۔ اس میں کوشش یہی کی جاتی ہے کہ بیانیہ کے بجائے ڈرامائی ہیئت سے کام لیا جائے۔ ریڈیو رپورتاژ میں ایک سے زیادہ آوازوں سے کام لیا جاتا ہے۔ اس لئے اس میں زیادہ دلچسپی ہوتی ہے۔ اور یہ لکھے جانے و شائع ہونے والے رپورتاژ سے زیادہ کامیاب ہوتے ہیں۔

عام طور پر قومی اور عوامی تقریبات، تعمیری منصوبوں، قومی لیڈروں، فن کاروں کی وفات پر ڈرامائی رپورتاژ پیش ہوتے ہیں۔ رپورتاژ نے ریڈیو ڈرامے میں خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔

## غنائیہ

موسیقی کے ساتھ منظوم ڈرامہ غنائیہ یا پھر غنائیہ فیچر کہلاتا ہے۔ جس میں شاعری کو ڈرامہ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کی اس صنف منظوم ڈرامے یا مثنوی کے حصوں کو مختلف آوازوں کی زبانی پیش کیا جاتا ہے۔ جس کے ساتھ موسیقی اور صوتی اثرات بھی شامل کر دیئے جاتے ہیں۔ غنائیہ فیچر میں حقیقی تاریخی اور

آفاقی سچائیاں پیش کی جاتی ہیں۔

غنائیہ فیچر سیدھے سادے انداز میں پیش کئے جاتے ہیں۔ غنائیہ فیچر میں شاعری موسیقی کے لئے سہارے کا کام دیتی ہے۔ ردیف، قافیوں اور بحروں کے انتخاب میں یہ خیال رکھا جاتا ہے کہ وہ موسیقی کے اعتبار سے موزوں ہوں۔

غنائیہ فیچر کا تعلق کسی خاص عہد اور مخصوص زمانے سے ہے تو اس عہد کی تسلیم شدہ خوبیاں شخصیت کے متعلق کارنامے اور سچائیاں پیش کئے جاتے ہیں۔

غنائیہ فیچر میں شاعر حقیقتوں کو شاعرانہ زبان دیتا ہے۔ اور نغمہ نگار جذبات اور احساسات کی ترجمانی کے لئے موسیقی کا استعمال کرتا ہے۔ اور مناسب دُھن ترتیب دیتا ہے۔ سدھ ناتھ کمار نے غنائیہ فیچر کی مندرجہ ذیل قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ تخیل کی بنیاد پر لکھی گئی کہانیاں
۲۔ شاعروں اور موسیقاروں پر لکھے گئے فیچر
۳۔ فطرت کے حسن کی تصویر کاری
۴۔ ڈرامائیت [1]

غنائیہ فیچر میں موسیقی کی کثرت ہوتی ہے اس میں کسی کردار کی غنائی تصویر بھی پیش کی جاسکتی ہے۔ اور کسی خاص دور کی بھی۔

اس میں موسیقی کی فراوانی ہوتی ہے۔ غنائیہ فیچر کی موسیقی کوئی علیحدہ حیثیت نہیں رکھتی اور یہ موقع محل، جذبات و احساسات، موضوع اور مواد کی پابند ہوتی ہے۔

---

[1] سدھ ناتھ کمار: ریڈیو ناٹیہ شلپ ص ۱۲۶ مشمولہ ریڈیو ڈرامے کا فن افلاق اثر۔ ص ۱۴۶

غنائیہ فیچر کی کامیابی نغمہ نگار کی صلاحیت پر مبنی ہوتی ہے کہ وہ فیچر کو یکسانیت کا شکار نہ ہونے دے بلکہ اس میں تنوع پیدا کرے ۔ غنائیہ فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے بھی ہوتے ہیں اور بیانیہ بھی۔ کبھی یہ نظم میں ہوتے ہیں اور کبھی نثر میں۔ البتہ اس میں موسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہوتی ہے ۔

ریڈیو ڈرامہ ایک مشکل صنف ہے اور آواز ہی ریڈیائی ڈرامے میں سب کچھ ہے۔ اس کے ذریعہ ماحول کی منظر کشی، جذبات کی ترجمانی، غم و غصہ اور خوشی و مسرت کا اظہار کیا جاتا ہے ۔ اور کوشش کی جاتی ہے کہ سننے والے وہی اثر قبول کریں جو مصنف کو مقصود و مطلوب ہے ۔

میر حسن، میکش کے نثری ڈراموں کے مجموعہ "کاغذی ناؤ" میں یہ حیدر آباد ہے کے عنوان سے لکھتے ہیں:

> "کسی نے سچ کہا ہے کہ ریڈیو کے لئے لکھنا اندھوں کے لئے لکھنے کے مماثل ہے ۔ اس لئے کہ سننے والوں کی نظروں کے سامنے کوئی چیز نہیں ہوتی ۔ حواسِ خمسہ میں سے ان کی صرف ایک یعنی سننے کی حس کام کرتی ہے ۔ اس لئے نثر نگاری میں کامیابی وہی ادیب حاصل کر سکتا ہے جو کانوں سے سوچے اور افکار کو آواز کا جامہ پہنائے جس طرح مصور خطوط اور رنگوں کی مدد سے تصویر کھینچتا ہے ۔ اسی طرح نثر نگار الفاظ اور آواز سے تصویریں بناتا ہے۔" [۱]

ریڈیائی ڈرامہ نگار سے سامعین کا رشتہ وہی ہوتا ہے جو ایک مصنف اور

---

[۱] میر حسن: یہ حیدر آباد ہے "کاغذی ناؤ" (صاحبزادہ محمد علی خان میکش کے نثری ڈراموں کا مجموعہ) ۔ ص ۷

قارئین کے درمیان ہوتا ہے۔ ایک اچھا مصنف وہی ہے جس کا اندازِ بیان سادہ اور دل کش ہو۔ اور وہ اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کے لئے ایسے موزوں مناسب الفاظ استعمال کرے جس سے قاری کے دل و دماغ پر بھی وہی کیفیت طاری ہو جائے۔ بالکل اسی طرح ریڈیائی ڈرامہ نگار کو بھی مکالموں کی زبان سادہ اور عام فہم استعمال کرنا چاہیئے تاکہ سامعین کو مفہوم کے سمجھنے اور تاثر کو قبول کرنے میں کسی قسم کا تکلف و تامل نہ ہو۔

ریڈیو ڈرامے کو سننے والا اپنے ذوقِ سماعت کی بدولت اس سے پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ریڈیو ڈرامہ سننے والے کی نگاہیں ذوقِ نظارہ سے محروم رہتی ہیں۔ مگر یہی حسِ سماعت اس کی نگاہوں کے سامنے ایسا منظر پیش کرتا ہے جیسے وہ سب کچھ اسٹیج ڈرامہ کے تماشائی کی طرح اس کا نظارہ کر رہا ہو۔ صرف سماعت کے ذریعہ وہ اپنی تصوراتی دنیا تشکیل دے سکتا ہے۔ اکثر کرداروں کو جو اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے وہ دیکھنے والے کے تصور کو ٹھیس پہنچاتے ہیں۔ لیکن ریڈیو میں صرف صوتی اثر اور خوب صورت آواز کے ذریعہ سامع کو اپنی ایک تصوراتی دنیا کی تشکیل میں مدد دیتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کا تعلق راست تماشائیوں سے ہوتا ہے اور وہاں ذوقِ نظارہ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے جس سے تماشائیوں کی دلچسپی کے لئے مختلف رنگوں کے خوب صورت پردے، رنگوں اور آوازوں کا امتزاج، موسیقی اور گانے وغیرہ سب کچھ ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ ڈرامے تین چار گھنٹے طویل ہوتے ہیں۔ لیکن ریڈیو پر پیش کئے جانے والے ڈرامے مختصر ہوتے ہیں۔ یعنی یہ ڈرامے ریڈیو پر کم سے کم پندرہ منٹ یا زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹہ طویل ہوتے ہیں۔

اسٹیج ڈرامہ کی رفتار سست ہوتی ہے۔ ابتدا میں غیر اہم اور غیر متعلق چیزیں پیش کی جاتی ہیں۔ اس کے برخلاف ریڈیو ڈرامہ کی رفتار سست نہیں ہوتی۔ اس کے آغاز ہی سے کہانی اور عمل کا اندازہ ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ میں غیر متعلق اور غیر ضروری باتوں کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ریڈیائی ڈرامہ نگار کو زیادہ فن کارانہ مہارت و چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ طویل مکالموں اور گانوں کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اس میں اختصار و ایجاد کو اہمیت دی جاتی ہے۔ فی الواقعی ریڈیو ڈرامے کی خوبی یہی ہے۔ اسٹیج ڈرامے کے تماشائی ایک جگہ جمع رہتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامہ کے سامعین منتشر ہوتے ہیں۔ یہاں 'مقام' شہر اور جگہ کی قید نہیں ہے۔ ریڈیو ڈرامہ کے سامعین کی تعداد اسٹیج ڈراما کے تماشائیوں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ بیک وقت کئی لوگ سنتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں مکالمے اور صحیح تلفظ اس کے اتار چڑھاؤ اور جذب و اثر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ اسٹیج پر کرداری اداکاری و حرکت کی جگہ ریڈیو ڈرامے میں آواز اور لب ولہجہ لے لیتے ہیں۔

ریڈیائی ڈرامہ کی اسٹیج ڈرامہ پر فنی حیثیت سے جو کچھ بھی فوقیت ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ریڈیائی ڈرامے کاروباری نوعیت کے حامل نہیں ہوتے۔ اس لئے پستی معیار اور ابتذال کے مواقع کم ہوتے ہیں۔ بلاشبہ ریڈیائی ڈرامہ ایک سماعتی فن ہے اور ہم اسے " فردوسِ گوش " سے بھی تعبیر کرسکتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں زندگی اور کردار کے جذبات کی ترجمانی آواز اور الفاظ کی بہترین ڈھنگ سے ادائیگی کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں بھی عام پسند کو معیار تسلیم کیا جاتا ہے جس سے فنی خرابیاں پیدا ہوجاتی ہیں۔ اور پھر سطحیت غالب

آجاتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ریڈیو ڈرامہ اسٹیج ڈرامے کا نعم البدل نہیں ہو سکتا۔

ایڈورڈ رائٹ (EDWARD WRIGHT) ریڈیو ڈرامے کی فنی عظمت کے قائل نہیں ہیں۔ بقول ان کے:

"ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج اور فلم ڈرامے کا نعم البدل نہیں کہا جا سکتا۔ اسٹیج اور سائنس کی مدد سے ڈرامے نے ترقی تو کی مگر فنی طور پر اس کی ترقی نہیں ہو سکی۔ بلاشبہ ریڈیو ڈرامے کی سنوائی کی خامی کی وجہ سے اس میں کسی دور (PERIOD) انداز اور اسلوب کی خوبی پیدا نہیں ہو سکی"۔[1]

اسفربٹ، جی۔ سی۔ اوسٹھی کے اس خیال سے متفق ہیں:

"ریڈیو کو دعویٰ تھا کہ کوئی انسانی جذبہ ایسا نہیں جو آواز میں منتقل کر کے پیش کیا جا سکے اور ریڈیو نے پیش کیا بھی سب کو۔ لیکن اگر حواس کی تسکین پوری ہو سکتی تو اندھے آنکھیں کیوں مانگتے؟ ریڈیو محض سماعت کا حظ مہیا کر سکتا ہے"۔[2]

ریڈیو ڈراموں پر تنقید کرنے والوں نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے اسے اسٹیج ڈراموں سے مختلف ہوتے اور اس کی انفرادیت کا اعتراف کیا ہے۔ اس لئے ریڈیو ڈرامہ کو ادب کی ایک نئی صنف مان لینا چاہیئے۔ جس میں نظر یا نظارہ کی کمی کو آواز کے ذریعہ پورا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈرامہ تیزی کے ساتھ ترقی کی منازل طے کرتا جا رہا ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس وقت ریڈیو ڈرامے کے سامعین کی تعداد کروڑوں تک پہنچ گئی ہے۔

---

[1] A premiere on play goers by Edward wright P. 31

[2] اخلاق اثر: ریڈیو ڈرامے کا فن۔ ص ۵۸ مشمولہ ریڈیو ڈرامے کا فن۔ ص ۵۷

# ریڈیو اسٹیشن کا قیام
# اور
# ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

خانگی نشرگاہ

تنظیمِ جدید

ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

# دوسرا باب

# حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن کا قیام

اور

# ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

بیسویں صدی کے آغاز میں مارکونی نے برقی مقناطیسی موجوں کے ذریعہ پیام رسانی کا کام لینے کے سلسلے میں اپنے مسلسل تجربات اور تحقیق کے ذریعہ اس حد تک کامیابی حاصل کرلی تھی کہ سینکڑوں میل تک لاسلکی پیامات بھیجے جاسکیں — چنانچہ ۱۹۰۲ء میں پلاڈا کا ایک اہم پیام نیوفاونڈلینڈ میں اچھی طرح سنا گیا۔ اس کے ایک سال بعد پریسیڈنٹ روزولٹ صدر جمہوریہ امریکہ نے کیپ ٹاؤن سے شہنشاہ ایڈورڈ ہفتم کے نام مبارک باد کا پیام روانہ کیا تھا۔

پہلی جنگ عظیم میں لاسلکی پیامات نے بہت ہی اہم رول ادا کیا تھا۔ لیکن اس لاسلکی کے ذریعہ تفریحی پہلو کی جانب کسی نے توجہ نہیں کی۔ THERMIONIC VALUE کی دریافت نے ان امکانات کو روشن کردیا تھا کہ لاسلکی سے وسیع تر انداز میں کام لیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ۱۹۲۴ء میں لاسلکی خبروں کا دور شروع ہوا۔

ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

"۱۹۰۶ء میں بیلیبونین (BALLY BUNION) میں ۶½ کلوواٹ کا ٹرانسمیٹر قائم ہوا۔ اور پروگرام کی کامیاب نشریات کے بعد چیلسفورڈ (CHELS FORD) میں ۶ کلوواٹ کا ٹرانسمیٹر قائم کیا گیا۔ جہاں سے تجارتی پروگرام نشر کئے جانے لگے اور چیلسفورڈ میں ۱۵ کلوواٹ کا ٹرانسمیٹر فٹ کر دیا گیا۔ ۱۹۲۰ء میں روزانہ آدھے آدھے گھنٹے کے دو پروگرام نشر ہونے لگے۔"[1]

اخلاق اثر لکھتے ہیں:

"مارکونی ۱۸۹۶ء میں لندن آیا۔ ۱۹۲۲ء میں برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی اور اور یکم جنوری ۱۹۲۷ء کو یہ کمپنی کارپوریشن میں تبدیل ہو گئی۔"[2]

بہر حال بی بی سی یعنی برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن ۱۹۲۷ء میں قائم ہوئی برطانوی حکومت ہند میں نشریات کی ابتداء شوقیہ ریڈیو کلبوں کے ذریعہ ہوئی۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں۔

"۱۶ رمئی ۱۹۲۶ء کو مدراس میں "مدراس پریسیڈنسی ریڈیو کلب" قائم ہوا۔ ۱۹۲۶ء میں انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی۔ اور ۲۳ رجولائی کو بمبئی اور ۲۶ راگست ۱۹۲۷ء کو کلکتہ ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح ہوا۔"[3]

---

[1] اخلاق اثر: نشریات اور آل انڈیا ریڈیو ص: ۱۶ مکتبہ جامعہ ۱۹۸۲ء
[2] --- ایضاً ---- ص: ۱۷ "
[3] --- ایضاً ---- "

میر حسن کہتے ہیں :

" ہندوستان میں پہلی نشرگاہ ۱۹۲۳ء یعنی آج سے سترہ سال پہلے
بمبئی میں قائم ہوئی ۔ اس کے ایک سال بعد کلکتہ میں ایک اور نشرگاہ
تعمیر ہوئی ۔ دونوں نشرگاہوں کا تعلق خانگی کمپنیوں سے تھا " [۱]

اس بات پر میر حسن اور اخلاق اثر دونوں متفق ہیں کہ حقیقی معنوں میں ہندوستان
میں نشریات کا آغاز ۱۹۲۵ء میں ہوا ۔

اخلاق اثر لکھتے ہیں :

" ۱۹۳۲ء میں بی بی سی نے امپائر سروس شروع کی ۔ ہندوستان
میں مقیم یوروپین نے آٹھ ہزار سے زیادہ ریڈیو خریدے تو حکومت
نے طے کیا کہ حکومت کی سرپرستی میں نشریات کو برقرار رکھا جائے ۔
چنانچہ یکم مارچ ۱۹۳۶ء کو دہلی میں ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا ۔
مسٹر فیلڈن نے اس کا نام آل انڈیا ریڈیو رکھا " [۲]

۱۹۲۶ء میں جب انڈین براڈکاسٹنگ کمپنی نے نشریات کا آغاز تو وہ بے حد
مقبول ہوئیں ۔

حیدرآباد ایک خودمختار سلطنت تھی ۔ سقوطِ حیدرآباد یعنی ۱۷ ستمبر ۱۹۴۸ء سے قبل
خاندانِ آصفیہ کے ساتویں حکمراں نواب میر عثمان علی خاں مطلق العنان بادشاہ تھے ۔
میر عثمان علی خاں ریاست کی ترقی کے لئے ہمیشہ کوشاں رہتے اور اعلیٰ دماغ کے افراد

---

[۱] میر حسن : ریڈیو اور نشریات ۔ سب رس ۔ جنوری ۱۹۴۱ء ص : ۲۱
[۲] اخلاق اثر : نشریات اور آل انڈیا ریڈیو ص : ۶۵ مکتبہ جامعہ ۱۹۸۲ء

کی ہمت افزائی کرتے اور ان کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ریاست کی ترقی میں ایک مثبت اقدام کرتے تھے۔ چنانچہ جامعہ عثمانیہ، افواج باقاعدہ، سکہ، ڈاک، ریلوے، ہوائی سروس کے ساتھ اس ریاست کا قومی ترانہ بھی منفرد تھا۔

مولوی چراغ علی، نواب محسن الملک کے خاص احباب میں سے تھے۔ ان کے صاحبزادہ سید محبوب علی ریاست حیدرآباد میں مہتمم ریلوے میل سروس تھے۔ سید محبوب حکومت سے باقاعدہ اجازت لے کر تجرباتی نشریات میں مصروف ہو گئے۔ بی بی سی لندن اور انڈین براڈکاسٹنگ کمپنی کی مقبولیت نے حیدرآباد میں بھی نشرگاہ کے قیام کے خیال کو تقویت پہنچائی تھی۔

گول میز کانفرنس (۱۹۳۳) کے سلسلے میں سر اکبر حیدری لندن گئے۔ جہاں انھوں نے کیکسٹن ہال میں تقریر کرتے ہوئے انکشاف کیا کہ ریاست حیدرآباد میں نشریاتی نظام قائم کرنے کا ارادہ ہے۔ کب تک اور کس طرح، یہ نہیں بتایا۔ یہ اشارہ یوں بلیغ تھا کہ محبوب علی صاحب اس وقت کے مہتمم ریلوے میل سروس چھٹی پر تھے اور حکومت سے باقاعدہ اجازت لے کر تجرباتی نشریات میں مصروف تھے۔ برطانیہ میں کے محکمۂ ڈاک کے ایک منشور کے تحت بی بی سی لندن کا قیام عمل میں آیا اور اسے نشریات کا سرکاری طور سے لائسنس دیا گیا۔ جس کی ہر پانچ سال بعد تجدید کی جاتی تھی۔ حیدرآباد کا عطا کردہ لائسنس تاریخی اہمیت کا حامل ریکارڈ ہے جو ہر ممکن کوشش کے باوجود نہ ملا۔ اجازت نامہ میری نظر

سے نہیں گذرا کیوں کہ وہ ہمیشہ صیغۂ راز ہی میں رہا۔[1]

راقم الحروف کو بھی اس لائسنس کے بارے میں مزید معلومات حاصل نہ ہوسکیں۔ بی بی سی کو جو آزاد ادارے کی حیثیت حاصل تھی وہ حیدرآباد ریڈیو کو حاصل نہ ہوسکی کیونکہ یہاں کے سیاسی نظام اور مطلق العنان حکومت کے ڈھانچے میں اس کا آزادانہ وجود مشکل ہی نہیں ناممکن بات تھی — توقع تھی کہ سرکاری نشرگاہ کی حیثیت محکمۂ ڈاک کے ایک ماتحت ادارے کی سی ہوگی یا اسے کسی دوسرے سرکاری محکمہ سے وابستہ کردیا جائے گا۔ آگے چل کر یہی ہوا۔ لیکن اس ساری باتوں سے قطع نظر سید محبوب علی کے بھائی سید احمد علی کے فرزند منظفر علی تجرباتی نشریات کے سلسلے میں سید محبوب علی کی مدد کررہے تھے۔ اور ان تجربات کا سارا خرچ سید محبوب علی اٹھارہے تھے۔ محبوب علی صاحب اور منظفر علی دن رات اس کوشش میں لگے رہتے تھے۔ منظفر علی نے باضابطہ سائنس کی کوئی تعلیم نہیں پائی تھی۔ صرف میٹرک پاس تھے۔ لیکن کسی نہ کسی طرح وہ دو سو واٹس کی طاقت کا ٹرانسمیٹر بنانے میں کامیاب ہوگئے۔

مرزا ظفر الحسن لکھتے ہیں:

"اس زمانے میں سائنس کی کتابوں، کتابچوں، رسالوں، نقشوں اور نمونوں کا فقدان تھا۔ دکانوں پر کیا جامعات اور کالجوں کے فزکس کے شعبوں میں بھی کم مواد ملتا تھا۔ ویسے بھی منظفر بھائی

[1] مرزا ظفر الحسن۔ دکن اداس ہے یارو۔ ص ۶۰-۵۹ حامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء

پڑھنے لکھنے والے آدمی نہیں تھے ۔ جانے کہاں سے حاصل کئے ہوئے چارٹس وغیرہ کی مدد سے انہوں نے دو سو واٹس کی طاقت کا ٹرانسمیٹر بنا لیا ۔ سائز میں چھ کیوبک فیٹ کے فریج کے برابر تھا۔ اور اس پر آزمائشی نشریات شروع ہو گئیں"[1]

آگے چل کر مرزا ظفر الحسن لکھتے ہیں :

" تیاری کا خیال کس کے دماغ کی اختراع تھی، منظفر بھائی کی یا محبوب علی صاحب کی، دونوں امکانات قابل فہم ہیں"[2]

قیاس اغلب ہے کہ یہ ایجاد منظفر علی صاحب ہی کی تھی ۔ محبوب علی نے اس ایجاد کا فائدہ اٹھایا ۔ منظفر علی نے ظفر الحسن سے شکایت بھی کی تھی :

" منظفر بھائی نے مجھے یہ بھی بتایا کہ حکومت سے ملے ہوئے معاوضے میں سے انہیں ایک پائی بھی نہیں دی گئی جب کہ پورا ٹرانسمیٹر انہوں نے بنایا اور چلاتے رہے"[3]

بعد میں بھی منظفر علی ہی ٹرانسمیٹر چلاتے رہے ۔ راقم الحروف سے انٹرویو کے دوران فضل الرحمٰن صاحب نے بھی اس بات کی تصدیق کی کہ منظفر علی نے ٹرانسمیٹر بنایا اور محبوب علی صاحب نے سرمایہ لگایا"[4]

محبوب علی صاحب غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے ۔ اور انتظامی امور

---

[1] مرزا ظفر الحسن " دکن اداس ہے یارو " حامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء ص ۶۱

[2] ایضاً ۶۲

[3] ایضاً

[4] شخصی ملاقات مورخہ ۶ نومبر ۱۹۸۳ء بروز اتوار

سے پوری طرح واقف تھے۔ ظفرالحسن لکھتے ہیں:

"اگر وہ نہ ہوتے تو یہ ٹرانسمیٹر گودام کا مال ہوجاتا۔ موصوف کی جگہ کوئی دوسرا ہوتا اور سر اکبر حیدری اتنے معتقد نہ ہوتے جتنے کہ وہ تھے تو مجھے یقین ہے کہ آزمائشی اور تجرباتی نشرگاہ اتنی جلد سرکاری نشرگاہ میں تبدیل نہ ہوتی۔ موصوف نے کاغذی گھوڑے نہیں دوڑائے خود دوڑے بھاگے"۔[1]

یہ خانگی نشرگاہ ۱۹۳۳ء میں قائم ہوئی۔ نشریات مولوی چراغ علی کے خاندانی مکان سے ہوئیں جس کا نام "اعظم منزل" تھا۔ شام کے وقت اس اعلان سے پروگرام شروع ہوتا۔

"۴۱ میٹر ۷۳۰ کلوسکل پر ہم محبوب علی صاحب کی خانگی نشرگاہ سے بول رہے ہیں"۔[2]

بعد میں یہ تجرباتی اور خانگی نشرگاہ حکومت نے ۲۵ ہزار روپے میں خریدلی۔ حمیدالدین شاہد لکھتے ہیں:

"۱۹۳۵ء میں حکومت سرکار عالی نے خانگی نشرگاہ کو خریدلیا اور تمام ضروری انتظامات کی اطمینان بخش تکمیل کے بعد نئی نشرگاہ یکم جنوری ۱۹۳۹ء میں کھولی گئی"۔[3]

---

[1] مرزا ظفرالحسن: دکن اداس ہے یارو ص: ۶۱

[2] ایضاً ص: ۷۰

[3] حمیدالدین شاہد: نشرگاہ حیدرآباد۔ سب رس۔ جنوری ۱۹۴۱ء ص: ۷

خانگی نشرگاہ کو خریدنے کے بعد بھی محبوب علی صاحب کے خاندان کے افراد ہی نشرگاہ سے منسلک رہے۔ اور محبوب علی سیاہ و سفید کے مالک رہے۔ انھوں نے جسے چاہا اسے اپنی مرضی کے مطابق عہدہ پیش کر دیا۔ چنانچہ محبوب علی صاحب ناظم مقرر ہوئے۔ سلطان احمد جو محبوب علی صاحب کے سوتیلے بیٹے تھے مددگار ناظم، صادق محمود چیف اناونسر اور پروگرام سپرنٹنڈنٹ، منظفر علی ٹرانسمیٹر کے نگران تھے۔ ان کے علاوہ سید معراج علی، سید مختار علی دونوں مولوی چراغ علی کے پوتے تھے اور سید محی الدین جو صادق محمود کے برادر نسبتی تھے، نشرگاہ سے وابستہ رہے۔ یہ سارے لوگ ایک ہی خاندان کے تھے اور کوشش یہی کی جاتی کہ کوئی غیر خاندان کا آدمی نشرگاہ میں نہ آنے پائے۔

سید محبوب علی نے نشرگاہ کا ایک یونیفارم بھی بنایا تھا۔

اس ریڈیو اسٹیشن کی حیثیت خود مختار ادارے کی سی نہ تھی کیوں کہ حیدرآباد کا سیاسی نظام اور انتظامی ڈھانچہ ہی کچھ اس طرح تھا کہ ریڈیو اسٹیشن ہمیشہ کسی دوسرے محکمے کی نگرانی میں رہا۔ میر حسن لکھتے ہیں:

"ابتداً محکمہ لاسلکی امور عامہ کے تحت تھا بعد کو حسب فرمانِ خسروی مرشدہ ۱۶؍ جمادی الثانی ۱۳۵۵ھ محکمہ امور دستوری کے تحت کر دیا گیا۔ لیکن لاسلکی بورڈ اور نواب عقیل جنگ بہادر صدر المہام افواج سے اس کا تعلق باقی رکھا گیا"[1]

اس کا اولین نام محکمہ لاسلکی سرکار عالی رکھا گیا۔ بعد میں جب تنظیم جدید ہوئی

---

[1] میر حسن: ریڈیو اور نشریات۔ سب رس جنوری ۱۹۸۱ء ص: ۲۲

تو محکمہ نشریات لاسلکی ہو گیا۔

پہلے یہ معتمدی امور عامہ کے تحت رہا جیسا کہ میر حسن کے اقتباس سے ظاہر ہے اس کے بعد معتمدی امور دستوری اور آخری زمانے میں معتمدی اطلاعات کے تحت کام کرتا رہا۔ لیکن نشریات کے دوران اسے "نشرگاہ" ہی کہا جاتا تھا محکمہ کا نام نہیں لیا جاتا تھا۔

" ابتداً نشرگاہ حیدرآباد کی قوت ۵/۱ کلوواٹ تھی۔ جو خود حیدرآباد کی ضروریات کے لئے ناکافی تھی۔ اس لئے ایک جدید طاقتور نشرگاہ کی تعمیر کی تجویز منظور ہوئی اور سرورنگر میں ایک مقام منتخب ہوا۔ جہاں تعمیر خورداد ۱۳۵۴ف سے شروع ہو کر تیر ۱۳۵۶ف کو ختم ہوئی ساتھ ہی ساتھ یہ بھی طے پایا کہ ریاست فرخندہ بنیاد کے اضلاع کی آبادی کے لئے اورنگ آباد، ورنگل اور گلبرگہ میں تین علاقہ داری نشرگاہیں مقامی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے کھولی جائیں گی۔ چنانچہ اس سلسلہ میں اورنگ آباد میں نشرگاہ کی تعمیر کا کام اردی بہشت ۱۳۵۶ف سے شروع ہو گیا"[۱]

جب محکمہ نشریات لاسلکی کو معتمدی امور عامہ سے الگ کر کے معتمدی امور دستوری کے تحت کر دیا گیا تو اس محکمہ کے معتمد علی یاور جنگ نے فضل الرحمن صاحب کے لئے ایک نیا عہدہ ڈپٹی کنٹرولر کا مقرر کیا اور محبوب علی طاہر صاحب کو ڈسٹرکٹ کنٹرولر بنایا۔

---

[۱] میر حسن۔ ریڈیو اور نشریات۔ سب رس۔ جنوری ۱۹۴۱ء۔ ص: ۲۲

فضل الرحمٰن صاحب کو ۱۹۳۸ء میں چھ مہینے کی تربیت کے لئے بی۔بی۔سی لندن بھیجا گیا۔ اور افضل علی خاں کو انجنیرنگ کی تربیت کے لئے مارکونی کمپنی بھیجا گیا فضل الرحمٰن صاحب نے بی۔بی۔سی کی تربیت کے بعد ایک مہینہ قاہرہ (مصر) میں مارکونی کمپنی میں تربیت حاصل کی[1]۔ ۱۹۳۹ء میں نشرگاہ کی تنظیم جدید کی گئی اور تعلیم یافتہ اور شہرت یافتہ افراد کو ریڈیو اسٹیشن میں لایا گیا۔

محبوب علی صاحب نے نوشتۂ دیوار پڑھ لیا تھا، وہ جانتے تھے کہ فضل الرحمٰن کے لندن سے واپس ہونے کے بعد انھیں ہٹا دیا جائے گا۔ اس لئے وہ چھٹی پر چلے گئے اور پھر نہیں لوٹے۔

سرور نگر کی ترسیل گاہ سے پروگرام نشر ہونے لگے۔ دفتر چراغ علی گلی سے منتقل ہو کر خیریت آباد آگیا۔ فضل الرحمٰن صاحب نے لندن سے واپسی کے بعد ظفرالحسن کو اناؤنسر، میر حسن کو منتظم تقاریر، ایم۔اے۔ رؤف کو منتظم موسیقی مقرر کیا — چیف انجنیر افضل علی خاں تھے ان کے علاوہ ٹرانسمیشن کی دیکھ بھال کے لئے مدراس سے ایک اور انجنیر مہالنگم کو بلایا گیا[2]۔ تلگو، مراٹھی، کنڑی کے علاوہ فارسی اور عربی نشریات بھی شروع کی گئیں۔ بچوں کا پروگرام روزانہ اور عورتوں کا پروگرام ہفتہ وار مقرر کیا گیا۔ بی۔بی۔سی سے خبریں ریلے کی جانے لگیں۔ نشریات کا وقت سات گھنٹے روزانہ کر دیا گیا۔ ایک گھنٹہ صبح اور چھ گھنٹے شام اور رات کے وقت۔

نشرگاہ حیدرآباد کے پروگرام کو تین زمروں میں تقسیم کیا گیا۔

۱۔ موسیقی　　۲۔ تقاریر　　۳۔ خبریں

---

[1] شخصی انٹرویو۔ فضل الرحمٰن۔ تاریخ ۶ نومبر ۱۹۸۳ء

[2] ایضاً

روزانہ آدھا گھنٹہ بچوں کے لئے وقف کر دیا جاتا ۔ اُردو اور انگریزی خبریں پچاس منٹ کی ہوتیں ۔ پندرہ منٹ تقریر کے لئے مقرر تھے ۔ مہینے میں تین چار دن نشری ڈرامے اور فیچر آدھا گھنٹے کے ہوتے باقی دنوں میں موسیقی نشر کی جاتی ۔

تنظیم جدید کے بعد معیاری لکھنے والوں کی خدمات حاصل کی گئیں ۔ حیدرآباد اور اورنگ آباد سے جو پروگرام نشر ہوتے وہ معیاری اور بہتر ہوتے ۔ حیدرآباد اور بیرونِ حیدرآباد رہنے والے مشاہیرِ قلم کو مدعو کیا جاتا یا ان کی موجودگی سے فائدہ اٹھاکر انھیں ریڈیو اسٹیشن لایا جاتا ۔ ریڈیو اسٹیشن نے بہت جلد اپنی انفرادیت قائم کرلی ۔ اور اس انفرادیت کے پیشِ نظر پروفیسر اے ۔ ایس ۔ بخاری ڈائرکٹر جنرل آل انڈیا ریڈیو نے نشرگاہ حیدرآباد کے کنٹرولر محمد فضل الرحمٰن صاحب کو مشورہ دیا کہ آل انڈیا ریڈیو کے مقابلے میں نشرگاہ حیدرآباد کی انفرادیت کو ظاہر کرنے کے لئے اسے دکن ریڈیو کا نام دیا جائے تو مناسب ہوگا ۔ اس مشورے کو قبول کرلیا گیا ۔ چنانچہ اس کے بعد اسے دکن ریڈیو کہا جانے لگا ۔

دکن ریڈیو کا اونچا معیار تھا ۔ اور یہ آل انڈیا ریڈیو کے مقابلے میں زیادہ ترقی پسند تھا ۔ چنانچہ تین مقتدر ہستیوں نے جو دکن ریڈیو کے بارے میں رائے دی ہیں ۔ وہ مندرجہ ذیل ہے ۔

حضرت خواجہ حسن نظامی دہلوی

" حیدرآباد کی نشرگاہ لاسلکی یعنی ریڈیو اسٹیشن کی (تنظیم جدید کے بعد کی) نئی زندگی ہر جگہ مقبول ہے ۔ پرانی (آزمائشی نشریات کی) زندگی بھی مقبول تھی ۔ لیکن مشین کی ناتوانی (دو سو واٹ کے

ٹرانسمیٹر ) کے سبب مشتاقوں تک آواز نہیں پہنچتی تھی ۔

شاعروں کو محبوب کی کمر کی تلاش تھی ۔ اور حیدرآباد کے مشتاقوں کو حیدرآباد ریڈیو کی تلاش تھی ۔ مگر اب حیدرآباد کی دوسری ترقیوں کے ساتھ ریڈیو نے بھی عروج حاصل کیا ہے ۔ میں اپنے گھر میں اور جب پردیس میں ہوتا ہوں تو پردیسی گھروں میں حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن کو ایک خاص اشتیاق کے ساتھ سنا کرتا ہوں ۔ پروگرام بھی اچھے ہوتے ہیں ۔ اور طرز ادا بھی ۔ اور ادا کے ساتھ آواز کی دلربائی بھی ۔ حیدرآباد تو آج کل اُردو کا گھر ہے"[1]

**مولوی عبدالحق**

"حیدرآباد کا ریڈیو اب مقبول اور محبوب تر ہوتا جارہا ہے ۔ اس ریڈیو کی بدولت حیدرآباد کی اُردو ضرب المثل ہوگئی ہے ۔ اُمید ہے کہ اس کے پروگرام میں اصلاح اور جدت سے کام لیا جائے گا ۔ جس سے سننے والوں کو شوق اور دلچسپی ہونے کے علاوہ صحیح ادبی اور عام معلومات بھی حاصل ہوں ۔ ریڈیو زبان کی بڑی خدمت کر سکتا ہے ۔ پروگرام میں اس کی سبیل نکالنی چاہیئے"[2]

**حضرت نیاز فتح پوری**

" نشرگاہ حیدرآباد کی نشریات اپنی بعض خصوصیات کے لحاظ

---

[1] مرزا ظفر الحسن ۔ دکن اداس ہے یارو ص : ۵۰ حسامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء
[2] ایضاً ص : ۵۶

سے بہت ممتاز ہیں ۔ مثلاً ایک یہ کہ یہاں کا آرکسٹرا ہندوستان
کے اکثر لاسلکی اسٹیشنوں سے اچھا ہے ۔ دوسرے یہ کہ یہاں کی خبروں
اور تقریروں میں جو زبان استعمال کی جاتی ہے وہ معیاری حیثیت
رکھتی ہے ۔ میں نے بعض ڈراموں کو بھی سُنا ہے اور پسند کیا ہے ...
بدقسمتی سے یہاں شوقیہ گانے والوں کی بہت کمی ہے ۔ ضرورت
ہے کہ یہاں ایک ادارۂ موسیقی قائم کر کے پبلک کو اس فن کے
اکتساب کی طرف توجہ دلائی جائے"[1]

ان تین مقتدر ادبی شخصیتوں کی آراء سے ظاہر ہوتا ہے کہ حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن کا پروگرام زبان، بیان اور معیار کے اعتبار سے منفرد و ممتاز مقام رکھتا تھا ۔

## حیدرآباد میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

نشرگاہ کی ابتداء چونکہ خانگی حیثیت سے ہوئی تھی اس لئے کوئی منظم پروگرام نہیں پیش کیا جاتا تھا ۔ وسائل کی کمی و تنگ نظری نے ابتداء میں اس کے معیار کو اونچا ہونے نہ دیا ۔ کارکن کم تھے ۔ شعبوں کی تنظیم بھی نہیں ہوئی تھی ۔ کبھی کوئی تقریر یا مضمون، کبھی گانا، کبھی گراموفون ریکارڈ ۔ کوئی طے شدہ پروگرام نہ تھا — اردو خبریں اُردو اخباروں سے لی جاتی تھیں ۔ انگریزی خبرنامہ انگریزی روزنامے سے، مضامین رسائل سے پڑھے جاتے لیکن حوالہ نہیں دیا جاتا تھا ۔ ریڈیو پروگرام کے معیار کا جو حال تھا اس کے متعلق مرزا ظفرالحسن لکھتے ہیں :-

---

[1] مرزا ظفرالحسن ۔ دکن اداس ہے یارو ص : ۵۷، ۵۶، حسامی بکڈپو ۱۹۷۸ء

دو کسی رسالے میں جرمنی کے تعلیمی نظام پر کوئی مضمون شائع ہوا تھا۔ عین نشر سے گھنٹہ دو گھنٹہ پہلے پتہ چلا کہ وہ پرچہ غائب ہے۔ پوری الماری چھان ماری مگر نہ ملا۔ نہیں بتا سکتا کہ کسی نے عمداً غائب کر دیا، یا کیا ہوا۔ غرض میں تلاش ناکام ہوا۔ اور سخت پریشان تھا۔ کیونکہ محبوب علی صاحب بہت سخت قسم کے افسر تھے۔ اور مجھے بہر طور مقررہ وقت پر مضمون پڑھنا تھا۔ حافظہ اچھا تھا۔ یاد آیا کہ کسی دوسرے رسالے میں امریکہ یا کسی اور ملک کے تعلیمی امور پر مضمون ہے۔ وہ پرچہ لیا۔ اسٹوڈیو میں پہنچا۔ جہاں جہاں امریکہ یا کسی دوسرے ملک کا نام تھا اسے جرمنی پڑھ دیا۔ اور ممکنہ حد تک شہروں کے نام بدل کر جو دو چار جرمن نام ذہن میں تھے وہی پڑھ دیئے۔ دل میں ہر قسم کے وسوسے آئے مگر اس وقت تک نشر کی مشق ہو گئی۔ اور اعتماد پیدا ہو گیا تھا۔ اس لئے نہ کہیں اٹکا نہ کوئی غلطی کی کسی کو پتہ نہ چلا اور معاملہ رفت گزشت "[1]

نشر گاہ کا معیار اور سننے والوں کی دلچسپی کا یہ حال تھا۔ ایسے میں ڈرامے نشر ہونا کسی معجزے سے کم نہیں ہے۔ ظفر الحسن خود کو پہلا ریڈیائی ڈرامہ نگار کہتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

"آخر میں ایک یہ بات کہ اولین ڈرامائی خاکہ "عید کا دن"

---

[1] مرزا ظفر الحسن: دکن اداس ہے یارو ص: ۷۳ حسامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء

میں نے لکھا۔ اس میں میرے علاوہ ممتاز جہاں (صادق بھائی کی خواہر نسبتی اور اب بیگم اصغر علی) نے بھی حصہ لیا۔ اس لحاظ سے وہ اولین خاتون ہیں جنھوں نے صدا کاری کی اور اگر خود ستائی نہ سمجھیں تو میں اولین ڈرامہ نگار" [1]

ظفر الحسن نے طالب علمی کے زمانے میں اسٹیج ڈرامے پیش کئے تھے۔ تمثیلی سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا وہ انجمن اتحاد طلباء جامعہ عثمانیہ کے صدر تھے۔ انہوں نے کئی ڈرامے لکھے بھی تھے۔ اور خود بھی اداکاری کی تھی۔ حیدر آباد کے فنال گروپ سے ان کا تعلق تھا۔ اس لئے قیاس اغلب ہے کہ ریڈیو کے پہلے ڈرامہ نگار وہی ہوں۔ " نوا" دکن ریڈیو حیدر آباد اور " ندا" دکن ریڈیو اورنگ آباد کے نیم ماہی رسالے تھے۔ جس میں ریڈیو پروگراموں کی تفصیل درج ہوتی تھی۔ " نوا" کے جو رسالے دستیاب ہوئے ان میں پروگرام کی فہرست میں ہر اتوار کو رات دس بجے " ڈرامہ" درج کیا جاتا۔ یہ تفصیل نہیں ملتی ہے کہ ڈرامہ کس کا لکھا ہوا ہے البتہ فیچر کی تفصیلات ملتی ہیں۔

جناب خورشید حسن صاحب نے راقم الحروف کو بتایا کہ آزادی سے قبل جن مصنفین کے ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے ہیں اس کی ایک باضابطہ فہرست اور ہر شعبہ سے متعلق علیحدہ رجسٹر تھے۔ جن میں مصنفین، مقررین اور ڈرامہ نگاروں کے نام، پتے حالات اور ان کے پیش کردہ پروگراموں کی تفصیل درج ہوتی تھی۔ ان میں ڈرامے اور ڈرامہ نگاروں کے نام بھی موجود تھے۔ جو لوگ بھی اس سے استفادہ

---

[1] مرزا ظفر الحسن: دکن اداس ہے یار و ص: ۷۶ حامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء

کرنا چاہتے انھیں یہ رجسٹر پیش کیے جاتے۔ ایک عرصہ تک یہ رجسٹر لائبریری (آل انڈیا ریڈیو) میں محفوظ رہے۔ لیکن اب یہ رجسٹر موجود نہیں ہیں۔ نہ ایسا کوئی ریکارڈ ملتا ہے[1]۔

مرزا ظفر الحسن کے بعد بہت سے ادیب و شاعر ریڈیو سے وابستہ ہوئے۔ اس لئے قیاس ہے کہ دکن ریڈیو کے لئے ڈرامہ لکھنے والے ابتدائی ڈرامہ نگار صاحبزادہ میکش، عاقل علی خاں، میر حسن، سرور ڈنڈا (؟)، ع۔ احمد ہو سکتے ہیں۔

---

[1] شخصی انٹرویو (حیدرآباد ۲۶ اگست ۱۹۸۳ء بروز جمعہ)

# نمونہ مُراسلہ

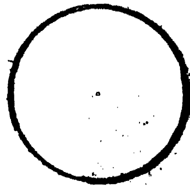
## دکن ریڈیو

دکن ریڈیو

حیدرآباد

نشان ( F/1

واقع ۲۹ / مارچ سنہ ۵۰ ع



مہر ایچ ای ایچ دی نظامس گورنمنٹ

مکرمی!

جنرل پروگرام کے لئے ادھ گھنٹہ کا اور خواتین کے پروگرام کے لئے ۱۵ منٹ کا کوئی دلچسپ رومانی، سماجی یا تاریخی ڈرامہ جلد از جلد روانہ فرمائیں تو شکریہ کا باعث ہوگا۔
مسودہ کے پسند آتے ہی شریک پروگرام کرکے جناب کو اطلاع دی جائے گی۔

نشریات سے آپ کی دلچسپی کا شکریہ۔ فقط

(دستخط اشفاق حسین)
چیف پروڈیوسر

(بشکریہ ڈاکٹر انور معظم)

مراسلہ دفتر نشریات لاسلکی سرکار عالی اورنگ آباد دکن واقع ۱۹/۱ سنہ ۱۳۵۸ف

نشان مجاریہ (۵۲۲۰) نشان فشل محکمہ —— بابتہ سنہ ۱۲ف

منجانب ایچ آر شاہ

بخدمت جناب انورعلی خان صاحب
جونا بازار ۔ اورنگ آباد

مقدمہ
صداکاری

سابقہ مراسلت / بالمشافہ گفتگو کے سلسلہ میں جناب کو حسب تفصیل ذیل اور پشت پر درج کی ہوئی شرائط کے مطابق لاسلکی تقریر کی تیاری و نشر کی دعوت دی جاتی ہے۔ اگر مراسلہ دفتر ہذا کی وصول یابی سے ...... تک جناب متلک پرچہ توثیق پر اپنے دستخط ثبت فرماکر دفتر ہذا پر روانہ فرمادیں تو باعث ممنونیت ہوگا۔

| | |
|---|---|
| عنوان تقریر | صداکاری فیچر |
| تاریخ (تواریخ نشر) | ۲۱ - جولائی سنہ ۴۹ع |
| وقت | ۹ - ۳۰ تا ۱۰ ساعت شب |
| معاوضہ الفاظ میں / اعداد میں | مبلغ (۱۰) دس روپیہ سکہ ع |
| تاریخ ترسیل مسودہ | |

دستخط پروگرام اسسٹنٹ دستخط نائب مہتمم نشرگاہ

(نوٹ) تحت فقرہ ۵ اگر آپ تقریر نشر کرنے خود تشریف نہ لائیں تو معاوضہ میں سے مبلغ (ا یا ۲) روپیہ وضع کئے جائیں گے۔

(۱) اگر آپ کا دستخطی پرچہ توثیق مدت معینہ کے اندر وصول نہ ہو تو باور کیا جائے گا کہ آپ تقریر (تقاریر) نشر فرمانے کے لئے رضامند نہیں ہیں۔

(۲) اگر تاریخ نشر سے بیس دن قبل جناب کی تقریر کا آخری مسودہ دفتر ہذا پر وصول نہ ہو یا اگر مسودہ مذکور سررشتہ کی رائے میں ناقابل نشر ہو تو معاوضہ منسوخ متصور ہوگا۔

(۳) تقریر پروگرام میں شریک ہونے کی صورت میں وہ سررشتہ کی ملک قرار پائے گی اور سررشتہ کو اصل تقریر کے علاوہ اس کے ترجمہ کی نشر نیز تاریخ نشر سے چار ہفتوں تک ہندوستان کے کسی اخبار یا رسالہ میں اصل تقریر یا اس کے ترجمہ کی اشاعت کا حق بھی حاصل رہے گا۔ اس مدت کے بعد با اجازت دفتر ڈسٹرکٹ کنٹرولر نشریات لاسلکی سرکار عالی اورنگ آباد مقرر صاحبان اپنی تقاریر بطور خاص خود شائع کرسکیں گے۔ بشرط ضرورت نشر کردہ تقریر کا ریکارڈ تیار کرکے بعد میں کسی اور وقت نشرگاہ اورنگ آباد سے نشر کیا جائے گا۔

(۴) مائیکروفون کی ضروریات کے مدنظر (تقریر کی خاطر خواہ نشر کے لئے) آپ کو اگر پیش مشق میں شرکت کی تکلیف دی جائے، آپ تو اس کے لئے آمادہ ہیں۔

(۵) آپ کی تقریر میں کوئی جزو ایسا نہ ہوگا جس کا حق تصنیف کسی دوسرے شخص کو حاصل ہے الا آنکہ آپ نے مصنف سے اس جزو کے نشر اور اشاعت کی اجازت حاصل کرلی ہو۔

(۶) سررشتہ کا منظورہ مسودہ آپ بجنسہ نشر فرمائیں گے۔

(۷) اگر علالت یا اور کسی مجبوری سے جناب بوقت نشر تشریف نہ لاسکیں تو سررشتہ آپ کی تقریر بطور خود نشر کرسکے گا اور اپنے صوابدید پر مقررہ معاوضہ کا ایک مناسب جزو آپ کی خدمت میں ایصال کرے گا۔

(۸) اگر جناب کا پیشہ سرکاری ملازمت ہو تو براہ کرم قبل از قبل نشر و حصول معاوضہ کی بابت اپنے سررشتہ کے افسر اعلیٰ کی اجازت حاصل فرمائی جائے۔

(بشکریہ ڈاکٹر انور معظم)

# حیدرآبادی مصنفین ریڈیائی ڈراما

مختصر حالاتِ زندگی

اہم ڈراموں کی فہرست

اسلوب و تنقیدی جائزہ

# حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے

اُردو ڈرامہ کی تاریخ کی کڑی مربوط کرتے اور تسلسل تلاش کرتے ہیں ہمیں خاصی دشواری محسوس ہوتی ہے ۔ نثر کی اس جاندار صنف کو اُردو میں وہ مقام نہیں مل سکا جس کی وہ مستحق تھی ۔ ۱۹۳۶ء سے اُردو ڈرامے اسٹیج کے علاوہ کتابوں اور رسائل میں بھی نظر آنے لگے ۔

ریڈیو اسٹیشن کے قیام کے بعد ریڈیو ڈرامے پر توجہ دی جانے لگی ۔ مختصر اور محدود دائرہ سماعت اور عوامی دلچسپی کے باعث ریڈیو ڈرامہ صرف تفریح کی چیز سمجھا گیا ۔ اس لئے ابتداء میں اسٹیج ڈرامے کو ریڈیو ڈرامے کے قلب میں ڈھالا گیا ۔ بعد میں ریڈیو ڈرامے نے اپنی دنیا اسٹیج کی دنیا سے الگ کرلی ۔

حیدرآباد ایک خود مختار ریاست تھی ۔ دکن ریڈیو جس وقت قائم ہوا اس کا دائرۂ سماعت بہت محدود تھا ۔ پھر چھوٹی سی ریاست میں لکھنے والوں کا بھی فقدان تھا ۔

دوسری جنگ کے بعد آل انڈیا ریڈیو سے اُردو کے بہترے ادیب وابستہ ہوگئے ۔ جن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، محمود نظامی، شوکت تھانوی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، میرا جی، ن ۔ م ۔ راشد قابلِ ذکر ہیں ۔ پطرس بخاری ڈائرکٹر جنرل تھے ۔

مختصر ریاست ہونے کے باوجود حیدرآباد میں معیاری لکھنے والے موجود تھے ۔

جس کی ایک وجہ اُردو ذریعہ تعلیم اور جامعہ عثمانیہ کا قیام ہے۔ لکھنے والوں کی ہمت افزائی کی جاتی تھی۔ اور معیاری تخلیق کو حد درجے مقبولیت حاصل ہوتی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے ادیب و شاعر مشہور ہو جاتے۔ اور حکومت کی جانب ان کی شایانِ شان عہدوں کی پیشکش کی جاتی۔ ریاست حیدرآباد فنونِ لطیفہ کی قدر دان تھی۔

اسٹیج ڈرامہ لکھنے والوں نے حیدرآباد سے باہر بھی اُردو دنیا میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ چنانچہ ڈاکٹر عبدالحلیم نامی نے " اردو تھیٹر، جلد دوم " میں جن ڈرامہ نگاروں کا تذکرہ کیا ان میں (نورالدین) مخلص حیدرآبادی، اعظم حیدرآبادی، قابل حیدرآبادی، تمکین کاظمی، عزیز احمد، قاضی عبدالغفار، عصمت اللہ بیگ، فانی بدایونی، فضل الرحمٰن، کاظم حیدرآبادی، فطرت حیدرآبادی، محمد عمر مہاجر، کانگا سہراب جی لپستن جی، محب حسین، محشر عابدی، میر حسن، مخدوم محی الدین، سید تفضل حسین، ناکارہ حیدرآبادی، مولانا ظفر علی خان، مرزا ظفر الحسن، ابو ظفر عبدالواحد، شعلہ حیدرآبادی، ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ اور منجو قمر کے نام ملتے ہیں۔

لیکن ریڈیائی ڈرامہ نگاروں کا کوئی تذکرہ اور باضابطہ فہرست نہیں ملتی۔ اکثر ریڈیائی ڈرامہ نگاروں کے ایسے مجموعے بھی عدم دستیاب ہیں جن میں صرف ریڈیو ڈرامے ہوں۔ لکھنے والوں نے ریڈیو ڈرامے کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھا، یا اس کو ویسی اہمیت نہیں دی جس کی حامل وہ تخلیقات تھیں۔ اکثر مصنفین ریڈیائی ڈرامے کو پڑھنے کی بجائے سننے کی چیز سمجھتے تھے۔ تحقیق سے ابتدائی ریڈیو ڈرامہ نگاروں کے جن ناموں کا پتہ چلتا ہے ان میں مرزا ظفر الحسن، محمد فضل الرحمٰن، عصمت اللہ بیگ، شجاع احمد قائد، انور معظم، سکندر توفیق، نذیر محمد خان، عبدالماجد، عاقل علی خان اور غلام جیلانی قابلِ ذکر ہیں۔

# محمد فضل الرحمٰن

محمد فضل الرحمٰن نومبر ۱۹۰۱ء کو حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ نظام کالج حیدرآباد اور دکن کالج پونہ میں تعلیم پائی۔ بمبئی یونیورسٹی سے ۱۹۲۳ء میں بی۔ اے (آنرز) کیا۔ دکن کالج پونہ انھیں فیلو کے اعزاز سے نوازا۔ حیدرآباد واپس آنے کے بعد سٹی کالج میں بحیثیت لکچرار معاشیات کے کام کرنے لگے۔ لیکن ملازمت زیادہ عرصے تک برقرار نہ رہ سکی۔ ظفر الحسن کے الفاظ میں:

> "حکومت کی نظر میں ایک سیاسی جماعت ناپسندیدہ اور مشتبہ تھی۔ اور اس نے معاشیات کے کسی موضوع پر موصوف سے تقریر کرائی۔ حکومت نے پرسش کی کہ تقریر کیوں کی تو جواب دیا اور اپنا استعفیٰ پیش کر دیا کہ جو باتیں میں کلاس میں اپنے شاگردوں سے کہتا ہوں وہی میں نے اس غیر سیاسی اجتماع میں کہیں۔ اس لئے رکھ لیجئے سٹی کالج کی لیکچراری۔ مدت تک بے روزگار رہے حکومت سے معافی نہیں مانگی۔"[1]

لیکچراری سے استعفیٰ دینے کے بعد ۶ سال تک کوئی ملازمت نہیں کی۔ شعر و شاعری کرتے رہے اور ڈرامے لکھتے رہے۔ ان کے اسٹیج ڈرامے بہت مشہور ہوئے۔ انھیں بحیثیت ڈرامہ نگار ہندوستان گیر شہرت حاصل ہو گئی تھی۔ ان کے کئی

---

[1] مرزا ظفر الحسن: دکن اداس ہے یارو ص = ۸۰ حامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء

ڈرامے اسٹیج ہوئے۔ اُس زمانے میں اُمراء، وزراء، عہدہ دار سب ڈرامے دیکھتے تھے۔

۱۹۳۸ء میں جب محکمہ نشریات لاسلکی کو معتمدی اُمور عامہ سے الگ کر کے معتمدی امور دستوری کے تحت کیا گیا اور اس کی تنظیم جدید کی گئی تو اس کے معتمد علی یاور جنگ نے فضل الرحمٰن صاحب کو نئی ملازمت پیش کی۔ ان کے لئے ڈپٹی کنٹرولر کا ایک نیا عہدہ منظور کیا گیا۔ ۱۹۳۸ء میں انھیں لاسلکی معلومات کے لئے بی۔ بی۔ سی۔ لندن بھیجا گیا۔ وہاں سے چھ مہینے تربیت پانے کے بعد ایک مہینہ انھوں نے مارکونی کمپنی قاہرہ میں تربیت حاصل کی۔ ۱۹۴۱ء میں ناظم لاسلکی بن گئے۔

۱۹۴۶ء تک وہ ریڈیو سے وابستہ رہے۔ پھر ۱۹۴۶ء میں محکمۂ تعلیمات حکومت حیدرآباد کے ناظم بن گئے۔ دس برس بعد علی یاور جنگ کے بلاوے پر علی گڑھ یونیورسٹی میں بحیثیت پرو وائس چانسلر کام کرنے لگے۔ اور سات برس تک کام کیا۔ پھر ملازمت کی مدت ختم ہونے سے دو سال قبل ہی حیدرآباد چلے آئے۔ اور ترقی اُردو بورڈ کی جانب سے انسائیکلو پیڈیا ترتیب دینے میں مصروف ہو گئے۔ ۱۲ جلدیں تیار کیں اور حکومت ہند کے حوالے کیا۔

محمد فضل الرحمٰن نے بحیثیت ڈرامہ نگار بے حد شہرت حاصل کی۔ ان کے ڈرامے "ظاہر و باطن" اور "نئی روشنی" اسٹیج پہ پیش ہوئے۔ اور ۱۹۳۷ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے بھی نشر ہوئے۔ انھوں نے "ظاہر و باطن" ۱۹۳۲ء میں اور "نئی روشنی" ۱۹۳۳ء میں لکھا۔ اس کے علاوہ "آئندہ نسل"، "حشرات الارض"، "پردہ"، "کارخانہ" بھی مشہور ہوئے۔

"ظاہر و باطن" اور "نئی روشنی" کو انجمن ترقی اُردو علی گڑھ نے شائع کیا۔

"نئی روشنی" کو دہلی کے ڈرامہ فیسٹول میں انعام بھی ملا۔

"ظاہر و باطن" کا پلاٹ شیریڈن کی کامیڈی "دی اسکول فار اسکانڈل" سے لیا گیا۔ اور "نئی روشنی" کا پلاٹ بھی شیریڈن کی کامیڈی "دی رائی ولس" سے لیا گیا۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی تصنیف "اردو تھیٹر" جلد سوم میں محمد فضل الرحمٰن[1] کے ڈراموں کی جو فہرست درج ہے وہ کچھ اس طرح ہے:

۱۔ ظاہر و باطن
۲۔ نئی روشنی
۳۔ حشرات الارض
۴۔ آئندہ زمانہ
۵۔ کارخانہ[1]

"نئی روشنی" کو اکتوبر ۱۹۳۲ء میں ڈیلوک امروہہ تھیٹر کے اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ یہ ڈرامہ بے حد کامیاب رہا اور مقبول ہوا۔

"ظاہر و باطن، حشرات الارض، آئندہ زمانہ" اور کارخانہ اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کئے جا چکے ہیں۔ اس کے علاوہ حیدر آباد اور دہلی ریڈیو اسٹیشن سے بھی یہ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔

محمد فضل الرحمٰن بلند پایہ شاعر بھی ہیں۔ ان کی نظموں کے دو مجموعے "دھوپ چھاؤں" اور "نقشِ حیات" شائع ہو چکے ہیں۔ اطالوی شاعر گوئٹے کی تصنیف

---

[1] ڈاکٹر عبدالعلیم: اردو تھیٹر۔ جلد سوم ص: ۲۶۷

"فاوسٹ" کا ایک حصہ "ہیلینا" کے نام سے انھوں نے اُردو نظم میں ترجمہ کیا۔ یہ کتاب ادارہ ادبیات اُردو سے ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی۔

محمد فضل الرحمٰن نے عشق و حسن کی داستان کو ہی ڈرامے کا موضوع نہیں بنایا، بلکہ سماجی مسائل اور اصلاح معاشرہ کے پہلو کی جانب بھی خاص توجہ کی۔ انھوں نے اُردو ڈرامے کو نئے موضوعات دینے کی کوشش کی۔ محمد فضل الرحمٰن اسٹیج ڈرامہ نگار سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے ڈرامے ریڈیو سے بھی نشر ہو کر خاصی شہرت حاصل کر چکے ہیں۔

"ظاہر و باطن" اور "نئی روشنی" علی الترتیب شیریڈن کے ڈرامے "اسکول فار اسکانڈرل" اور "دی رای ولس" سے لیے گئے ہیں۔

"ظاہر و باطن" میں پانچ ایکٹ ہیں۔ پہلے ایکٹ میں دو منظر، دوسرے ایکٹ میں تین منظر، تیسرے ایکٹ میں تین منظر، چوتھے ایکٹ میں ایک منظر اور پانچویں ایکٹ میں دو منظر ہیں۔

اس ڈرامے میں فضل الرحمٰن نے یہ نکتہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ بظاہر بُری عادتیں رکھنے والا اور بباطن فراخ دل رفیق اپنے سوتیلے بھائی ذکی سے بہتر ہے جو معاملہ فہم ہے اور ڈپلومیٹ ہے۔ رفیق کی منگنی کاملہ سے ہو گئی ہے۔ لیکن ذکی کاملہ کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور حکمت بیگم رفیق کو۔ رفیق اور ذکی کے چچا افریقہ میں رہتے ہیں اور بے حد دولت مند ہیں۔

وہ دونوں بھائیوں کا امتحان لیتے ہیں کہ ان میں بہتر آدمی کون ہے۔ بھیس بدل کر خود کو ایک رشتہ دار ظاہر کرتے ہیں۔ اور مدد مانگتے ہیں۔ رفیق جس کا

بال بال قرض میں بندھا ہے۔ اپنے کتب خانے کی کتابیں فروخت کرکے ان کی مدد کرتا ہے۔ اور ذکی انھیں ٹھکرا دیتا ہے۔ عطیہ نشاط لکھتی ہیں:

"اس سطحی طریقہ سے اچھے اور برے کی پہچان کرنا بیسویں صدی کے ناظرین کے لیے موثر نہیں" [1]

لیکن فضل الرحمٰن نے یہی ایک آزمائش کا طریقہ نہیں نکالا بلکہ یہ بھی ثابت کیا کہ ذکی، حکمت بیگم، نشتر، چچا، آپا اور اخگر کی مدد سے رفیق کے خلاف سازش کر رہا ہے۔ انھوں نے یہ بھی بتایا کہ وہ دل آرا کو بھی نواب صاحب کے خلاف بھڑکا رہا ہے۔ یہ ساری باتیں ذکی کے حق میں خلاف جاتی ہیں۔

فضل الرحمٰن نے اس ڈرامے کو انگریزی سے لیا ہے۔ لیکن اس کا پس منظر اور کردار خالص ہندوستانی لگتے ہیں۔

عطیہ نشاط نے اپنی کتاب "اردو ڈراما روایت اور تجزیہ" میں نوشہ کی بیوی دلاور بیگم اور بیگم حکمت جیسے کرداروں پر اعتراض کیا ہے۔ لیکن یہ کردار بھی غیر فطری نہیں لگتے۔ دلاور بیگم ایک ایسی عورت ہے جس کا شوہر عمر رسیدہ ہے۔ وہ اپنے شوہر کی کمزوری سمجھتی ہے۔ اور اس کا استحصال کرتی ہے۔ مثلاً

دل آرا: حکومت کرنا تھا تو شادی کیوں کی۔ مجھے پال لیا ہوتا۔ آپ کا حکم سر آنکھوں پر رکھتی اور اپنا باپ سمجھ کر تمام عمر خدمت بجا لاتی۔

بے جوڑ شادیوں کا عبرت ناک انجام انھوں نے پیش کیا ہے۔ البتہ بیگم حکمت کا کردار بے جان ہے۔ رفیق کے کتب خانے کے نیلام کا منظر، آفریقہ والے چچا کی

---

[1] عطیہ نشاط: اردو ڈراما روایت اور تجزیہ ص: ۲۳۹

رفیق پر اس طرح بھروسہ کرنا اور اس کے مقروض ہونے اور بری عادتوں کا شکار ہونے کو یہ کہہ کر ٹال جانا غیر فطری لگتا ہے :

مرزا : دنیا میں شراب، کباب سے بڑھ کر بھی عیب ہیں۔ میں شراب کی تعریف نہیں کرتا۔ مگر محض اس بناء پر اپنے بھتیجے کو عاق نہیں کر سکتا۔ دوست! اپنی جوانی کا زمانہ یاد کرو۔ کیسے کیسے کرم کئے ہیں۔

کاملہ رفیق سے سچی محبت کرتی ہے لیکن اسے راہِ راست پر لانے کی کوشش نہیں کرتی۔

اس ڈرامے میں نقطۂ عروج پر کرداروں کا تصادم ضرور ہوتا ہے لیکن عمل کی رفتار سست ہے۔ اس لئے ڈرامہ پھیکا پڑ گیا۔

اس ڈرامے کے متعلق ایک اہم بات یہ ہے کہ :

"مشہور ادیب مرزا فرحت اللہ بیگ نے اسٹیج کی ضروریات کے مدِنظر اس کے لئے ایک سین عنایت فرمایا۔ چنانچہ تیسرے ایکٹ کا دوسرا سین جس میں ذکی کے نوکر اور خانساماں کی ملاقات ہوتی ہے۔ صاحب موصوف کا تحریر کیا ہوا ہے۔" [۱]

"نئی روشنی" دکن ریڈیو سے ۳ نومبر ۱۹۴۴ء کو نشر کیا گیا [۲] جیسا کہ اوپر بتایا گیا ہے یہ بھی شیریڈن کے ڈرامے کا ترجمہ ہے۔ لیکن فضل الرحمٰن نے ہندوستانی ماحول اور فضا بڑی کامیابی سے برقرار رکھی ہے۔ اس میں ٹوٹتے ہوئے معاشرے

---

[۱] ڈاکٹر عبدالحلیم نامی۔ اردو تھیٹر جلد سوم ص : ۲۶۷

[۲] نوا۔ (۲۱ اکتوبر تا ۴ نومبر) جلد ۷۔ شمارہ ۲ ص : ۱۱

کی جھلک ملتی ہے ۔ کچھ افراد نے انگریزی تعلیم حاصل کرلی تھی ۔ اور علم کی روشنی سے ان کی آنکھیں اس قدر چندھیا گئی تھیں کہ وہ اچھے اور برے کی تمیز کرنے کے قابل بھی نہ رہ گئے تھے ۔ آزادی کے غلط معنی اخذ کئے گئے تھے ۔ عشق کے بغیر شادی کرنا معیوب سمجھا جانے لگا تھا ۔

دلربا ایک ایسی ہی لڑکی ہے جو ایک خاص قسم کی زندگی بسر کرنا چاہتی ہے ۔

دلربا : میں ایک خاص قسم کی زندگی بسر کرنا چاہتی ہوں ۔

جواں بخت : کس قسم کی زندگی ؟

دلربا : ایسی زندگی جو اب تک کسی نے بسر نہیں کی ۔ یعنی محبت کی راہ میں مال و دولت، عزت و آبرو سے ہاتھ دھو کر اپنے آپ کو صرف ایک تصور کے لئے وقف کر دینا چاہتی تھی ۔ اس لئے میں نے ایک ایسے شخص سے عہد و پیمان باندھا جس کا نہ کوئی والی وارث تھا نہ کوئی خاندان نہ جائداد نہ عہدہ ــــ (ص : ۷۰)

جواں بخت اس سے دل شاد کے روپ میں ملتا ہے ۔ دلربا اس سے عشق کرتی ہے اور جب اسے پتہ چلتا ہے کہ جواں بخت ہی دلشاد ہے تو پھر وہ شادی سے انکار کر دیتی ہے ۔

یہ نیم بورژوا خاندان کی لڑکی ہے جو ناولیں پڑھ پڑھ کر تصورات کی دنیا میں رہتی ہے ۔

ایک کردار شبیر خاں کا ہے جو تلوار کا دھنی ہے ۔ میر صاحب بھی ہیں جو قلم کے سپاہی ہیں ۔ میر صاحب کا کردار خوب صورت ہے ۔ وہ اس معاشرے کے نمائندے

ہیں جہاں زبان کی نزاکت ہی سب کچھ ہوتی تھی۔ ہر معاملہ سے قبل فال کھولا جاتا تھا۔ جہاں دشمن کو دھمکی آمیز خط لکھتے وقت بھی القاب سوچے جاتے ہیں۔ میر صاحب کا کردار اس معاشرے کی علامت بن جاتا ہے۔

میر صاحب: جو لوگ زباں داں نہیں وہ اس کا اندازہ نہیں کر سکتے کہ اس قسم کے اعتراضات سے دل کو کس قدر صدمہ پہنچتا ہے۔ ہم آپ سے سچ عرض کرتے ہیں، آپ ہمارے لباس پہ حرف رکھیں، ہماری سیرت کی دھجیاں اڑائیں، ہمارے خاندان کی مردہ ہڈیاں اکھاڑیں لیکن للہ ہماری زبان کے متعلق اس قسم کے کلمات زبان سے نہ نکالیں"۔ (ص: ۲۳)

لیکن یہی میر صاحب مصلحت کی خاطر شبیر خاں سے سمجھوتہ کرتے ہیں جو "ق" کو "ک" بولتے ہیں۔ جن کی زبان بے حد خراب ہے۔

شبیر خاں: کصور۔ ارے اس زمانے میں کصور کون دیکھتا ہے۔ اور یہ کصور کیا کم ہے کہ وہ آپ کی راہ میں حائل ہے۔ ادھر تو کچھ نہیں ہے۔ ہماری طرف کبھی تشریف لائیں تو دیکھیں کہ بات بات پر تلوار چلتی ہے۔ رکابت تو بڑی چیز ہے۔ بدبکھت آنکھ اٹھا کر اس لڑکی کی طرف دیکھ لے جس پہ ہمرا دل آیا ہوا ہے تو ہم اسے پانی مانگنے کی فرصت نہیں دیتے"۔ (ص: ۵۸)

میر صاحب کے کردار کا یہ تضاد اس معاشرے کا تضاد اور کھوکھلا پن ہے۔

فضل الرحمٰن کے ڈراموں میں مزاح کی سطح بلند ہوتی ہے۔ فصاحت بیگم

جو ہیروین کی خالہ ہیں۔ انھیں بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال کا شوق ہے۔ ان الفاظ کے بے محل اور غلط استعمال سے فضل الرحمٰن نے مزاح پیدا کیا ہے۔

فصاحت بیگم: ہمارے ملک میں ایک زبوں اور موزوں رسم یہ پڑ گئی ہے کہ سرپرست لڑکی کی مرضی کے بغیر نسبت ٹھہرا دیتے ہیں جس کے سبب سے میاں بیوی کی ساری زندگی خراب ہو جاتی ہے۔

نواب صاحب: ٹھیک ہے۔

فصاحت بیگم: گھریلو زندگی کا تمام عیش ملّذ ہو جاتا ہے۔ ایک دوسرے سے ہمدردی نہیں ہوتی۔ اور مصیبت میں کوئی مونس و مرہم خوار نہیں رہتا۔

آخر میں تمام کرداروں کا تصادم ہوتا ہے۔ انجام بخیر ہوتا ہے۔ متذکرہ بالا ڈراموں کا ترجمہ انھوں نے بہت خوبی سے کیا۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

"فضل الرحمٰن بھی ہمارے بڑے ڈرامہ نویس ہیں۔ لیکن انھوں نے اپنی توجہ زیادہ تر مغربی ڈراموں کے ترجموں کی طرف صرف کی ہے یہ صحیح ہے کہ انھوں نے یہ ترجمے بڑی آن بان سے کئے ہیں۔ اور مغربی ڈراموں کو ہندوستان کے اسٹیج پر بھی اجنبی معلوم ہونے نہ دیا

...................

لیکن انھیں زیادہ سنجیدگی کے ساتھ اوریجنل ڈراموں کی طرف متوجہ ہونا چاہیئے"[1]

---

[1] ڈاکٹر محمد حسن "آج کل" ڈرامہ نمبر جنوری ۱۹۵۹ء مشمولہ اردو ڈرامہ روایت اور تجزیہ۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ص: ۱۴۱

فضل الرحمٰن کے ڈراموں میں ہمیں لطیف طنز بھی ملتا ہے۔ مثلاً

شبیر خان : جو شکس (شخص) سوچنے کا عادی ہے وہ کچھ نہ
کچھ ذاتی رائے ضرور رکھتا ہے۔

(ص : ۸۶)

وہ اپنے ترجمہ شدہ ڈراموں میں بھی دو ایک کردار ضرور ایسے شامل کر لیتے ہیں جن کی زبان حیدر آبادی ہو۔

فضل الرحمٰن حیدر آبادہی کے نہیں بلکہ اردو کے بہت اہم ڈرامہ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ڈپٹی کنٹرولر ہونے کے بعد اپنی مصروفیات کی بناء پر وہ ڈرامے پر توجہ نہ کر سکے ــــ ورنہ بہت اچھے ریڈیائی ڈرامے ان کے قلم سے نکل سکتے تھے۔

# مرزا عصمت اللہ بیگ

مرزا عصمت اللہ بیگ مرحوم یکیم خورداد ۱۳۰۶ف کو دہلی میں پیدا ہوئے[1]۔ ان کے مجموعۂ کلام "انوارِ تبسم" میں تاریخ پیدائش ۳۰ مارچ ۱۸۹۶ء درج ہے۔ راقم الحروف نے ان کا پاسپورٹ دیکھا جس میں تاریخ پیدائش ۳۰ مارچ ۱۸۹۷ء درج ہے۔ اس طرح دونوں سنین میں ایک سال کا فرق ہے۔ "انوارِ تبسم" ان کے انتقال کے بعد ۱۹۵۶ء میں شائع کی گئی۔ اس لئے قیاس ہے کہ پاسپورٹ والی تاریخ ہی درست ہوسکتی ہے۔ کیونکہ مرحوم نے یہ تاریخ خود درج کی ہوگی۔

مرزا عصمت اللہ بیگ کے والد کا نام مرزا اسد اللہ بیگ تھا۔ جو مشہور مزاح نگار مرزا فرحت اللہ بیگ کے حقیقی چچا تھے۔

مرزا عصمت اللہ بیگ کی ابتدائی تعلیم بھوپال میں ہوئی۔ سترہ برس کی عمر میں وہ حیدرآباد آگئے۔ چادرگھاٹ ہائی اسکول سے میٹرک پاس کیا۔ اس کے بعد تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔

محکمہ تعمیرات حیدرآباد میں وہ بحیثیت اورسیر ملازم ہوئے۔ سر راس مسعود سابق ناظم تعلیمات حیدرآباد دکن نے انھیں بلاک سازی کا کام سیکھنے کے لئے کلکتہ بھیجا۔ واپسی پر دارالطبع جامعہ عثمانیہ کے صیغہ بلاک سازی میں ترقی کے ساتھ مامور کئے گئے۔

---

[1] حفیظ قتیل ڈاکٹر۔ راہ رو اور کارواں ص ۹۴

بھوپال میں آغا حسین احمد بیگ کی صاحبزادی سے شادی کی جن سے پانچ لڑکے اور دو لڑکیاں ہوئیں۔ ۱۹۵۲ء میں وظیفہ پر علیحدہ ہوئے۔ عربی اور فارسی پر کافی عبور تھا۔ وہ بطور مزاح نگار کافی مشہور ہوئے۔ ان کی نظم اور نثر پر مزاح کا رنگ غالب تھا۔ ان کا تخلص عصمت تھا۔

۱۹۴۳ء میں انہوں نے ایک ماہ نامہ "جیت" نکالا جو فوجیوں کی دلچسپی کے لئے ان کی ادارت میں چار برس تک شائع ہوتا رہا۔ اس کے علاوہ ایک مزاحیہ رسالہ "تماشا" بھی آخری ایّام زندگی میں نکالتے رہے۔ جو اُن کے بعد ان کے لڑکے صبغتہ اللہ بیگ نے جاری رکھا۔

انھوں نے بچوں کے ادب پر کافی توجہ دی ۔۔۔ ۲۰ اکتوبر ۱۹۵۴ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

مرحوم کی تصنیفات حسب ذیل ہیں۔

| | |
|---|---|
| ۱۔ مولانا روم کی کہانیاں | ۶۔ ملا نصیر الدین |
| ۲۔ چچا سعید کی کہانیاں | ۷۔ دادا لال بجھکڑ |
| ۳۔ آسمان کے بھید | ۸۔ راجہ بیربل |
| ۴۔ پرندوں کی دنیا حصہ اول و دوم | ۹۔ آسیب کی کہانیاں |
| ۵۔ ہمارا ہندوستان | ۱۰۔ گدھے کی عقل مندی |

"ککاک ٹیل" ان کی مزاحیہ نظموں کا مجموعہ ہے جو کافی مقبول ہوا ۔۔۔
بعد از مرگ ان کے غیر مطبوعہ مزاحیہ کلام کا ایک اور مجموعہ "انوارِ تبسم" ۱۹۵۶ء میں

شائع کیا گیا۔ ایک کتاب "رفیقِ کارواں" ۱۹۴۳ء میں ادبیات اُردو نے شائع کی۔

عصمت اللہ بیگ نے اسٹیج اور ریڈیو کے ڈرامے بھی لکھے عصمت اللہ بیگ کو تحریر پر عبور حاصل تھا۔ انہوں نے نثر و نظم میں یکساں کامیابی حاصل کی۔ ریڈیو ڈرامہ کے لئے بھی وہ ایسا موضوع چنتے جو سامعین کے لئے دلچسپی کا باعث ہو۔ وہ زندگی سے براہِ راست مواد حاصل کرتے تھے۔ سماج کے نمایاں نشیب و فراز اور اقتصادی اونچ نیچ کی تصویریں بھی ان کے ڈراموں میں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں کلاسیکی رنگ غالب نظر آتا ہے، لیکن وہ ڈراموں میں جدید رجحانات سے متاثر نظر آتے ہیں۔

ڈرامہ "دوا فروش" جو ۱۹۴۶ء میں دکن ریڈیو سے نشر ہوا۔ بیحد دلچسپ ہے۔ عصمت اللہ بیگ نے کھلونے بیچنے والے اور "دوا فروش" کی اتنی سچی تصویریں پیش کی کہ یوں لگتا ہے جیسے انھوں نے ان لوگوں کے جملے ان کی بے خبری میں ریکارڈ کرلئے ہوں۔ مثلاً کھلونے بیچنے والے کا انداز ملاحظہ فرمائیے :

کھلونے فروش : ایک اچکتا پھدکتا بندر کالے منہ کا " بندر لال منہ کا بندر" افریقہ کا چنپازی" سستا لگا دیا ہے۔ خود بھی کھیلو" بچوں کو بھی کھلاؤ ٹوٹ جائے تو چولھے میں جلاؤ۔ جاپان کا مال سستا لگا دیا ہے۔

بدھو خاں : او میاں! اس کے کیا دام ہیں

کھلونے فروش: مفت لگا دیا ہے مفت۔

اس طرح "دوا فروش" کا انداز کتنا حقیقت سے قریب ہے۔

دوا فروش: اب حاضرین۔ میں آپ کی خدمت میں وہ بے مثل دوا پیش کر رہا

ہوں جس کو دیکھ کر چین، مہاچین، جرمنی، ارمنی، جاپان، ترکستان اور امریکہ اور ہندوستان غرض سب کے لئے لرزہ بر اندام اور انگشت بدنداں ہیں اس دوا کا ادنیٰ کرشمہ یہ ہے کہ اگر مردے کے حلق میں ڈال دی جائے تو پہلی خوراک میں اس کے تمام شریر میں بجلی دوڑ جائے گی۔ دوسری خوراک میں ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہو جائے گی ۔۔ شاعر کہتا ہے کہ:

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعد مرگ : ہلتے ہیں خود بخود اندر کفن کے پاؤں

اور تیسری خوراک میں تو یقین جانئے کہ وہ کفن پھاڑ کر بھاگنا شروع کر دے گا۔

یا پھر

دوستو: اشتہار بازوں کی زہریلی اور خطرناک دواؤں سے بچو۔ ڈاکٹر اور حکیموں کو فیس دے دے کر اپنا روپیہ برباد نہ کرو۔ اور بدیشی ادویات کا بائیکاٹ کرو...... مسلمان بھائیوں کو ایمان کی قسم اور ہندو بھائیوں کو دھرم کی سوگند کھا کر کہتا ہوں کہ یہ دوا سر سے پاؤں تک دیشی ہے۔"[۱]

موضوعاتی ڈراموں میں بھی اس کا خیال رکھتے تھے کہ مکالمے کرداروں سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اپنے موضوعاتی ڈرامے "نیشنل پلان لون" میں ڈرامے کا کردار اشرفی جو سرمایہ دار اور کنجوس ہے۔ کہتا ہے:

اشرفی: واہ بھئی خوب رہی۔ میں کماؤں اور یہ اڑائیں۔ بھگوان جانے اسے کب گیان آئے گی۔ مثل مشہور ہے کہ رحمٰن جمع کرے پلی پلی اور شیطان اٹھائے کپا۔ اب تو اس چنتا میں پڑا ہوا ہوں کہ کہیں یہ سپوت میری پوری پونجی کا صفایا نہ کر ڈالیں، آتے دو رامو حرام کو یا نوکروں کو

شبہ سے دیکھنے کی فطرت ۔

اشرفی : مجھے تیرے سب گُن معلوم ہیں ۔ دیکھ بھال نہیں کرتا بلکہ کھڑے ہوئے میرا سامان تکتا ہے ۔ دھن ٹٹولتا ہے ۔ اور ہڑپ کرنے کا موقع دیکھتا ہے ۔ ادھر آنکھ جھپکی اور مال یاروں کا ۔

عصمت کے ڈراموں میں ہمیں طبقاتی اونچ نیچ کا بھی پتہ چلتا ہے ۔ اور یہ بھی کہ سماج میں طبقاتی درجہ بندی کس طرح کی تھی ۔ مثلاً ڈرامہ " دوا فروش " میں ــ

کھلونے فروش : ارے میاں ! انگریزوں سے اس کی قیمت ایک روپیہ، امیروں سے آٹھ آنے، سرکاری ملازموں سے چار آنے، طالب علموں سے دو آنے اور تم جیسے بھولے بھالوں سے صرف ایک آنہ لی جاتی ہے ۔ چلو سستا لگا دیا ہے ...

عصمت بنیادی طور پر مزاح نگار و شاعر تھے ۔ اس لئے مزاح کا رنگ جگہ جگہ جھلکتا ہے :

دوا فروش : اور تیسری خوراک میں تو یقین جانئے کہ وہ کفن پھاڑ کر بھاگنا شروع کر دے گا ۔ پرنتو شرط اتنی ہے کہ مردے کا شریر ٹھنڈا نہ ہونے پائے اور دم نکلنے کے ایک گھنٹہ اندر باہر پہلی خوراک حلق میں ڈال دی جائے .....

یہ دوا ذیابیطیس، کھانسی، نزلہ، زکام، دردِ سر، دردِ دل، دردِ جگر، امراضِ چشم، امراضِ دنداں، پلیگ، ہیضہ، کالا بخار، لال بخار، گردن توڑ بخار، غرض یہ کہ جملہ امراضِ انسانی اور حیوانی، جسمانی اور روحانی کے لئے تیر بہدف، مجرب الجرب اور سریع التاثیر ہے ۔"

ڈرامہ " شگفتہ " میں شگفتہ کے سین میں :

راجہ: ہیں۔ یہ تیرے ہاتھ پاؤں کیوں ٹھٹھر گئے؟

مسخرہ: جی ہاں۔ اس کے بعد آپ میری آنکھ میں انگلی بھونک کر یہ دریافت فرمائیں گے کہ تمہاری آنکھوں سے آنسو کیوں ٹپک رہے ہیں۔

راجہ: ابھی تو خاک بھی سمجھ میں نہیں آیا کہ اس سے تمہارا مطلب کیا ہے؟ ذرا صاف صاف کہو۔

مسخرہ: اچھا اس سے بھی صاف چاہتے ہیں تو اول آپ یہ بتا دیجئے کہ وہ سامنے دریا کے کنارے جو نرسل کے درخت کھڑے ہوئے تھے وہ خود بخود آڑے ہو کر پانی میں لیٹ گئے ہیں یا پانی کے بہاؤ سے قلابازی کھا گئے ہیں۔

راجہ: میرے خیال سے پانی کے زور نے انھیں کمزور کر دیا ہے۔

مسخرہ: خدا خوش رکھے آپ نے کیا بات کہی ہے۔ بس سمجھ لو کہ اس طرح میرے ہاتھ اور ٹانگیں بھی آپ کی کرپا کی بدولت اور شکار کی سرد مہری سے لقوہ مار گئی ہیں۔

وہ مکالموں کے درمیان اشعار کا جابجا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ڈرامہ "دوا فروش" میں وہ دوا فروش کے منہ سے کئی اشعار کہلواتے ہیں مثلاً۔

دوا فروش: دوستو۔ مجھے اس حالت میں دیکھ کر معمولی منش نہ سمجھ لینا۔ میں خدا کے فضل سے ایک لکھ پتی کا پتر ہوں۔ پبلک سیوا کرنے کا شوق اور سیاحت کا ذوق ہے۔ اس لئے اپنی یہ حالت بنا رکھی ہے۔ شاعر کہتا ہے

شوقِ ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اور کہتا ہے کہ :

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

یا

دوا فروش : اب اس کا رنگ کیا ہو گیا ؟

بدھو خاں : اب اس کا رنگ لال ہے ۔

دوا فروش : سچ کہا ، لال ہو گیا ۔ یعنی مثل گلال ہو گیا ۔ شاعر کہتا ہے :

اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصوّر
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

اسی طرح ایک خوراک سے جسم میں شراب ارغوانی کی طرح سرخ خون دوڑنے لگے گا ۔ شریر کندن کی طرح چمکنے لگے گا ۔ اور چہرہ چقندر کی طرح لال ہو جائے گا ۔۔ شاعر کہتا ہے کہ :

لال نہ ہو گیا غصہ سے نہ کھانا کھایا
دیکھا مرزا نے جو پکے ہیں چقندر خالی

اور کہتا ہے کہ ؎

سرخ پاجامہ نہیں پہنا ہے اس سفاک نے
سر پہ چڑھنے کو چڑھا خونِ شہیداں تا کمر

وہ کرداروں کے اعتبار سے ہندی الفاظ بھی شامل کر لیتے ہیں ۔ لیکن ان کی ہندی معلومات بہت زیادہ نہیں معلوم ہوتیں ۔ اس لئے عقل کی جگہ بجائے "بدھی" کے گیان"

استعمال کرتے ہیں ۔ معاملہ دار کے لئے "بدمی مان" لکھتے ہیں ۔ ایک ہی جملے میں فارسی تراکیب کے درمیان ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں ۔ دوا فروش ایک طرف ہندی کے جملے کہتا ہے دوسری طرف اُردو کے سفلی اشعار استعمال کرتا ہے ۔ جو سڑک چھاپ دوا فروش کے معیار سے کافی بلند معلوم ہوتے ہیں ۔

عصمت ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں ۔ ان کے ڈراموں میں ریڈیائی تکنک کے اشارے بھی نہیں ملتے ۔ وہ ریڈیائی تکنک کے مدنظر ڈرامہ نہیں لکھتے ۔ اس لئے ڈرامے کی پیشکشی کی ذمہ داری پروڈیوسر کے سر جاتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ اس دور میں صاحب طرز ادیبوں سے فرمائش کر کے مقررہ مدت میں ڈرامے لکھوائے جاتے تھے ۔ اور پروڈیوسر اس پر اصرار بھی نہیں کرتے تھے کہ خود ڈرامہ نگار تکنک کا خیال رکھے ۔

# شجاع احمد قائد

سید شجاع احمد قائد نے ۲۱ رجون ۱۹۱۹ء کی صبح صوبۂ اودھ کی مردم خیز سرزمین بلگرام کے ایک زمین دار سید علی احمد کے گھر میں آنکھ کھولی[1]

لیکن ڈاکٹر حفیظ قتیل لکھتے ہیں:

"شجاع احمد قائد صاحب جنوری ۱۹۱۹ء میں یوپی میں پیدا ہوئے[2]"

دونوں بیانات میں سنہ مشترک ہے۔ اس لئے مہینوں کا اختلاف درگذر ہے۔

کم سنی میں ہی والد کا انتقال ہو گیا۔

تعلیم و تربیت ماں کی نگرانی میں ہوئی۔ مالی مسائل و مشکلات ذرائع و وسائل کی کمی کی وجہ سے باضابطہ تعلیم حاصل نہیں کر پائے۔ فارسی میں منشی فاضل، اردو میں ادیب فاضل اور عربی میں مولوی فاضل کیا۔ لاہور سے انٹرمیڈیٹ پاس کیا۔ ہندی اور سنسکرت بھی سیکھی۔ ٹیوشن پڑھانے کے ساتھ ساتھ مختلف اخبارات میں بحیثیت مترجم اور کالم نویس کام کرتے رہے۔

۱۹۳۸ء میں نشری دنیا میں داخل ہوئے۔ یہاں ان کی صلاحیتیں کھل کر سامنے آئیں۔ کامیاب مقرر اور اداکار ثابت ہوئے۔ موسیقی کے پروگراموں میں بھی حصہ لیتے۔ موسیقی سے خاص دلچسپی تھی۔ چنانچہ غنائیہ فیچر کی دھنیں خود بناتے تھے۔

---

[1] — تعارف "سیاہ آنسو" ص: ۷

[2] ڈاکٹر حفیظ قتیل راہ رو اور کارواں ص: ۶۰

ریڈیو کے لئے بہت کچھ لکھا لیکن ڈرامہ نگاری اور فیچر لکھنے میں انھیں کامیابی نصیب ہوئی۔

یکم جنوری ۱۹۳۸ء کو ان کی شادی سید علی تحصیل دار کی چھوٹی لڑکی سرور فاطمہ سے ہوئی جو میر حسن کی ہمشیرہ بھی تھیں۔ میر حسن کا شمار جامعہ عثمانیہ کے ہونہار سپوتوں میں ہوتا ہے۔ ان دنوں میر حسن بھی ریڈیو ہی سے وابستہ تھے۔

شجاع احمد کو مایوسیوں اور ناکامیوں نے انتہا پسند بنا دیا تھا۔

ڈاکٹر حفیظ قتیل لکھتے ہیں:

"خلیفہ عبدالحکیم سابق صدر شعبۂ فلسفہ جامعہ عثمانیہ کا اثر ان کی انتہا پسندیوں کو حد اعتدال پر لانے کا باعث ہوا۔ وہ اپنے فرصت کے لمحے اکثر خلیفہ عبدالحکیم اور قائد ملت مرحوم کے مکان پر گزارتے۔ ان کی بے پناہ صلاحیتوں سے متاثر ہو کر قائد ملت بہادر یار جنگ نے انھیں "قائد نسلِ نو" کا خطاب مرحمت فرمایا تھا جو اُن کے نام کا جزو بن گیا ہے۔[1]

شجاع احمد قائد نے تقریباً ڈیڑھ ہزار فیچرس اور ڈراموں میں صداکاری کی۔ ایک ہزار سے زیادہ فیچر، ڈرامے اور ادبی پروگرام ڈائرکٹ اور پروڈیوس کئے۔ ان کا پہلا [illegible] نشرگاہ حیدرآباد سے "اونچی دکان" کے عنوان سے نشر ہوا۔ بچوں کے لئے پہلا ڈرامہ "چھو منتر کا دھاگہ" ۱۹۳۹ء میں اسی نشرگاہ سے پیش کیا گیا۔ شجاع احمد قائد نے بچوں کے لئے بھی کئی کہانیاں اور ڈرامے لکھے۔ یہ ڈرامے بچوں کے اولین ریڈیائی ڈراموں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ وہ عالمگیر امن و اخوت کے دلدادہ تھے۔ انھوں نے ایم۔ این۔ رائے کی کتاب "ہسٹاریکل

---

[1] ڈاکٹر حفیظ قتیل: راہ [illegible] اور کارواں ص: ۶۱

رول آف اسلام" کا ترجمہ بھی کیا تھا۔ اس ترجمہ کے علاوہ نشری تقریریں، نشری ڈرامے، مضامین، بچوں کی نفسیات کے مسودے انھوں نے لاہور کے کسی پبلشر کو دی تھیں۔ ان کے بارے میں کچھ نہیں معلوم کہ وہ شائع ہوئیں یا نہیں۔

قائد شاعر بھی تھے لیکن اپنے استاد طباطبائی کے انتقال کے بعد شعر گوئی ترک کردی۔ انھوں نے بچوں کے لئے حسب ذیل کتابیں لکھیں۔

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱۔ کشمش نانی | ۱۹۴۱ء | ۹۔ دسترخوان | — |
| ۲۔ رابن سن کروسو | ۱۹۴۱ء | ۱۰۔ کپڑے | ۱۹۴۳ء |
| ۳۔ سٹرپ سٹرپ سیوئیاں | ۱۹۴۲ء | ۱۱۔ پڑوس | ۱۹۴۳ء |
| ۴۔ عید | ۱۹۴۲ء | ۱۲۔ چھتری فوج | — |
| ۵۔ باتیں | ۱۹۴۳ء | ۱۳۔ جنگ کے بعد کیا ہوگا | ۱۹۴۳ء |
| ۶۔ کھٹی میٹھی بتیاں | ۱۹۴۳ء | ۱۴۔ سادہ زندگی | ۱۹۴۳ء |
| ۷۔ چھومنتر کا دھاگا | ۱۹۴۳ء | ۱۵۔ زمین گول ہے | — |
| ۸۔ سمندری جہاز | ۱۹۴۳ء | ۱۶۔ ہونہار | — |
| | | ۱۷۔ لاڈلا اکبر | ۱۹۴۳ء |

ان کتابوں میں ۱۹۴۱ء میں "کشمش نانی" اور ۱۹۴۳ء میں "باتیں" ادارۂ ادبیات اردو سے شائع ہوئیں۔

"ہونہار" انجمن ترقی اردو شاخ حیدرآباد سے اور بقیہ کتابیں عبدالحق اکیڈیمی سے شائع ہوئیں۔ طنز نگاری میں وہ رشید احمد صدیقی سے متاثر تھے۔ شجاع احمد قائد کی لڑکی افشاں جبیں آل انڈیا ریڈیو سے وابستہ ہے۔

۴ مئی ۱۹۶۸ء کو حیدرآباد میں بعارضہ قلب ان کا انتقال ہوا۔ اور اسی شام دائرہ میر مومن میں تدفین عمل میں آئی۔

ان کے نشری ڈراموں کا مجموعہ "سیاہ آنسو" ۱۹۷۹ء میں آندھرا پردیش اردو اکیڈیمی کے مالی تعاون سے شائع کیا گیا۔ جسے افشاں جبیں نے ترتیب دیا۔

شجاع احمد فائز نے آزادی سے قبل ڈرامہ نگاری کا آغاز کیا تھا۔ ۱۹۳۸ء سے وہ ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھنے لگے۔ اس دور میں اردو ادب میں ایک طرف تو رومانی رجحانات تھے دوسری طرف حقیقت پسندی کی طرف بھی توجہ کی جا رہی تھی۔ ترقی پسند تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء سے ہی ہو چکا تھا۔ حیدرآباد کے ادیبوں نے اس کے اثرات قبول کئے۔ لیکن حیدرآباد میں جاگیردارانہ نظام کی جڑیں مضبوط تھیں۔ اس لئے تفریحی ادب کو ہی یہاں قبولیت کی سند حاصل تھی۔

شجاع احمد فائز کے اکثر ڈراموں کا موضوع ہمیں رومانی ہی ملتا ہے۔ لیکن اس میں عصر حاضر کے واضح رجحانات بھی ملتے ہیں۔ ان ڈراموں کو چونکہ ریڈیو کی ضروریات کے مد نظر لکھا گیا تھا۔ اس لئے تفریح کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔

"جب آنکھیں چار ہوتی ہیں" "یہ بھی خوب" تفریحی ڈرامے ہیں۔ اول الذکر ڈرامہ میں حنا (جسے ڈرامہ نگار نے شوخ عورت غیر شادی شدہ لکھا ہے) شادی کی قائل نہیں ہوتی۔

رعنا: مطلب یہ کہ مرغ کی ایک ٹانگ بن کر ہی جینا چاہتی ہو ـــ یعنی ناشادی تمہارا مقصد حیات ہے۔

حنا: (طنزیہ ہنسی) "ناشادی" میرے خیال میں شادی ناشادی ہے۔

اور ناشادی، شادی ۔

رعنا : کیسے ؟

حنا : کبھی مجمعوں میں گزر ہوا ہے تمہارا ۔

رعنا : ہاں

حنا : تو پھر یاد رکھ لو وہ جو "کچھ" سینے یا گلے سے لگائے بجھی بجھائی "فدویانہ اداؤں میں ڈوبی اور یہ ( اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے )
گنگنا رہی ہوں ۔ شادی شدہ ہیں ۔ اور جو سینہ تانے سیاپی ہی تشریف لے جا رہی ہوں غیر شادی شدہ ۔

لیکن رعنا اور عرشی کی کوشش سے حنا اور آدم شمی (جسے ڈرامہ نگار نے شوخ مرد غیر شادی شدہ لکھا ) کی شادی ہو جاتی ہے ۔

" یہ بھی خوب " بھی خالص تفریحی ڈرامہ ہے ۔ جس میں بدر، قمر اور ساغر مل کر پروین کو تنگ کرتے ہیں ۔ اور دوسری شادی کا ڈرامہ کرتے ہیں ۔ ان کی اس شرارت میں پروین کا شوہر شاہین بھی حصہ لیتا ہے ۔ ڈرامہ کے اختتام پر پتہ چلتا ہے کہ دراصل بدر نے پروین کی شرارت کا انتقام لیا ہے ۔

" آرزو " اور " سیاہ آنسو " ناکام محبت کی داستانیں ہیں ۔ جن کے مرکزی کردار آخر میں خودکشی کر لیتے ہیں ۔

" آرزو " میں کشمیری ماحول پیش کیا گیا ہے جو بڑی حد تک کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں سے متاثر نظر آتا ہے ۔ رسوتی کرشن چندر کے کشمیری افسانوں کی ہیروین کی طرح ایک چرواہی ہے ۔ جس کے کتے کا نام رسیا ہے اور کہانی کے ہیرو کا

نام بھی رسیا ہے ۔ رسونتی اور رسیا کی ملاقات محبت میں بدل جاتی ہے ۔ لیکن ڈاکو رسونتی اور رسیا کو ملنے نہیں دیتا ۔ رسونتی سے بچھڑ جانے کے بعد رسیا بھی خودکشی کر لیتا ہے ۔ کرشن چندر کے ہیرو کی طرح اس ڈرامے کا ہیرو بھی شہری ہے ۔ بزدل ہے ۔ اور اپنے دوست کو کہانی سُنا رہا ہے ۔

''سیاہ آنسو'' میں ڈاکٹر کمل روزی کی محبت میں چوٹ کھایا ہوا ہے ۔ اور نرس آشا سریش سے چوٹ کھائی ہوئی ہے ۔ دونوں ملتے ہیں ۔ ڈاکٹر اور نرس میں بڑی بے تکلفی ہے ۔ ڈاکٹر کمل جو اچھا آرٹسٹ بھی ہے ایک ایسا انجکشن تیار کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے انسانی رنگت بدل جاتی ہے ۔ روزی نے اسے بدصورت کہہ کر ٹھکرا دیا ہے ۔ اس لئے وہ پلاسٹک سرجری اور انجکشن کے ذریعہ تمام بدصورت انسانوں کو خوب صورت بنانا چاہتا ہے ۔ اور جب روزی کی ہم شکل سرلا اپنے شوہر کے علاج کے لئے ڈاکٹر کمل سے ملتی ہے تو ڈاکٹر کمل نفسیاتی کشمکش کا شکار ہو جاتا ہے اور سرلا کے شوہر راکیش کو زہریلا انجکشن دے کر ختم کر دیتا ہے اور خود بلیڈ سے گلا کاٹ کر خودکشی کر لیتا ہے ۔ اس نفسیاتی ڈرامے کا انجام شجاع احمد قائد نے المیہ کیا ہے ۔ ڈاکٹر کی نفسیات سے فائدہ اٹھاتے اور ڈرامے میں تصادم اور ٹکراؤ کی بجائے انھوں نے سیدھا سادھا انجام رکھ دیا ۔

''کائناتی رقاصہ'' ایک خوب صورت ڈرامہ ہے ۔ اس میں فلسفیانہ رنگ غالب ہے ۔ ماہ رو ایک آرٹسٹ ہے جو دو قسم کی تصویریں بناتی ہے ۔

ماہ رو : میں تو اپنے ہر خریدار کی تصویر بناتی ہوں

آواز : دل بہلانے کے لئے ؟

ماہرو: تصویر کیا دل بہلا سکتی ہے۔ ایک مقصد ہے۔

آواز: کیا۔

ماہرو: مطالعہ

آواز: ذہنی مطالعہ۔ خوب

ماہرو: اسی لئے میں ہر ایک کی دو قسم کی تصویریں بناتی ہوں۔ ایک ظاہر کو پیش کرتی ہے۔ دوسری باطن کو۔

ڈرامہ بدی اور نیکی کی قوتوں کی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ لیکن اختتام پر ڈرامے کا معیار برقرار نہیں رہتا۔ شجاع احمد سارے ڈرامہ کو خوب تو بناتے ہیں لیکن آخر میں ماہرو کا منگیتر شہریار چور کے روپ میں نکلتا ہے تو اختتام ڈرامہ کی فلسفیانہ فضاء سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ اس ڈرامے میں ہمیں طنزیہ اور ذومعنی فلسفیانہ جملے ملتے ہیں۔ مثلاً

ماہرو: دائرہ کا ہر جزو مرکز بن کر اپنے اطراف ایک دائرہ بنا رہا ہے۔

رقاص: بالکل اسی طرح جس طرح پہلے بنا تھا۔

ماہرو: ہاں مگر کتنی تیزی سے یہ عمل ہو رہا ہے، جدھر دیکھو مرکز اور دائرے دکھائی دیتے ہیں۔

رقاص: مگر سب کا اصل مرکز تو ایک ہی ہے۔

ماہرو: ہاں مگر جو دائرے ادھر نکل گئے ہیں ان کے رنگ روپ میں تبدیلی پائی جا رہی ہے۔ وہ دیکھئے تو ریہ نار کا شبہ ہو رہا ہے۔

رقاص: ظاہر نار ہو یا آب، خاک ہو یا باد۔ باطن ایک ہی ہے۔ دیکھ رہی ہو

اس کائناتی رقص اور کی کوشش کو۔ ہاں تم نے اپنا نظام شمسی بھی دیکھا ہے۔"

(ص ۱۲۰)

ماہرو : مرکز بے دائرہ

رقاص : جی نہیں یا دائرہ نقطۂ کائنات کو بصارت نہیں بصیرت دیکھتی ہے (ص ۱۲۲)

آواز : لیکن ہم انسان کا مطالعہ کر چکے تھے۔ ہمیں اس کی بلندیاں اور پستیاں سبھی معلوم تھیں۔ بلندیاں تو ختم ہو چکی تھیں۔ لہذا پستیوں سے کام لیتے ہوئے ہم نے اس کے سامنے تین خیال پیش کر دیئے۔

۱۔ دنیا ایک بازار ہے ۔ اور تم ایک تاجر

۲۔ دنیا ایک اسٹیج ہے اور تم ایک ایکٹر

۳۔ دنیا ایک درخت ہے اور تم ایک بندر (ص ۱۳۴)

یا پھر

ماہرو : (مسکراتے ہوئے) ایکٹنگ نہ کیجئے۔ لذت تو وہ ہو گی جس سے تمام حواس پوری پوری طرح محظوظ ہوں ۔ لیکن زندگی کا ماحول یہ ہے کہ لوہا چاندی کی ایکٹنگ کر رہا ہے اور پیتل سونے کی ۔ کانچ کے ٹکڑے ہیرے جواہرات کی، سراب سمندر کی۔ جہاں تک ان کی نمائش کا سوال ہے ٹھیک ہے لیکن جہاں ان کے استعمال اور اثرات کا سوال پیدا ہو گا بات دوسری ہو جائے گی۔

(ص ۱۳۴)

آج کا شاعر اور ادیب رشتے ٹوٹنے کا گلہ کرتا ہے۔ تنہائی کا المیہ بیان کرتا ہے ۔لیکن اس دور میں شجاع احمد قائد نے کہا تھا :

آواز : جس طرح یقین و اعتماد کی اعلیٰ قدریں ختم ہو جانے سے آسمانی اور
انسانی رشتے ٹوٹ چکے ہیں ۔ اسی طرح اعلیٰ مادوں کے جگہ سے ہٹ جانے
پر کرۂ ارض اپنی کشش کھو دے گا ۔ اور یہ کرہ کسی دوسرے کرّے سے ٹکرا
کر پاش پاش ہو جائے گا ۔ (ص : ۱۳۶)

شجاع احمد قائد کی زبان شستہ اور صاف ستھری ہے ۔ حیدر آباد میں رچ
بس جانے کے بعد بھی یو. پی کا اثر موجود ہے ۔ چنانچہ "جب آنکھیں چار ہوتی ہیں"
کا نوکر گو جا بجائے حیدر آبادی زبان بولنے کے پوربی زبان بولتا ہے ۔ جو شمالی ہند
کے مضافات میں بولی جاتی ہے ۔

شجاع احمد قائد با محاورہ زبان لکھتے ہیں ۔ ہمیں کہیں کہیں "ادبی کاشتکار"
جیسی خوب صورت اصطلاح بھی مل جاتی ہے ۔ اشعار کا برمحل استعمال بھی کرتے ہیں ،
اور ان میں خفیف سی ردّ و بدل کے ساتھ مزاح بھی پیدا کرتے ہیں ۔ مثلاً

ساغرِ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

اور جب کردار اعتراض کرتے ہیں تو وہ لکھتے ہیں :

ساغر : مگر یہ تو دیکھیئے کہ شراب اور مستی کی رعایت سے ساغر کا لفظ کتنا فٹ
بیٹھا ہے ۔ یہ اس خاکسار کی اصلاح ہے جناب ۔

طنز ان کے اسلوب کی خاص صفت ہے ۔ مثلاً

رعنا : مگر حنا میرے خیال میں شادی کے بعد زندگی کا بوجھ تقسیم ہو جاتا ہے
کیوں کہ آج کل مرد اور عورت دونوں کماتے ہیں ۔

حنا : لیکن حنا کے خیال میں ایسا گھر کیا بن جاتا ہے۔

رعنا : کیا

حنا : بے گھر والوں یا نوکروں کی جنت

رعنا : اور جہاں صرف ایک کماتا ہے۔

حنا : دوزخ ۔جس کی آنچوں میں تم نے بے چارے گرجا کو لفنایا

پھر شاعروں پر طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

بدر : آج کل کے ماہرین کا کہنا ہے کہ شاعروں کا میک اپ کرد ۔خود بخود شاعر بن جاؤ گے ۔ (دونوں کی ہنسی)

قمر : کچھ ادبی کاشت کاروں کے نام اور ان کے کلام کے حافظ بھی بن جاتے ہونگے

بدر : ہاں مگر اندھے

قمر : مگر کلام چھپتا بھی تو ہے۔

بدر : وہ قینچی چھاپ ہوتا ہے۔ یعنی رات کی تاریکی میں کسی کونے میں بیٹھ کر قینچی لے کر مختلف قسم کا تیج درک کیا جاتا ہے۔

(ص ۴۶ ۔ ڈرامہ یہ بھی خوب)

"پھول اور کانٹے" کے کردار سوہن کی زبانی طنز ملاحظہ فرمائیے :

سوہن : اور ذرا آپ ہی بتائیے پتاجی " ایسا پیاسا جس کی زبان ریگستان کی طرح خشک ہوگئی ہو" سراب کو پاکر کیا کرے گا۔ میرا تو روزمرہ کا تجربہ یہ ہے کہ پتاجی کہ معنی کی پیاس ہوتی ہے تو الفاظ ملتے ہیں" سیرت کی پیاس ہوتی ہے تو سیرت اور روح کی جستجو پر صرف جسم ملتا ہے" (ص ۷۸)

اور "کائناتی رقاصہ" میں

آواز: مشینی دنیا میں ۔ایک وہ دن آئے گا جس میں یہ ہوگا ۔ اور اس کی انگلی ۔
یہ کُن کہے گا ۔ اور بڑی سے بڑی بات پوری ہو جائے گی ۔

(کائناتی رقاصہ ص ۱۳۵)

انسانی ضمیر کے لئے وہ "آواز" کو پیش کرتے ہیں جو ایک ترقی یافتہ تکنک ہے ۔
شجاع احمد قائد کے ڈراموں میں کرداروں کا تصادم اور کشمکش ملتی ہے ۔

شجاع احمد قائد کے اکثر ڈراموں کا آغاز خود کلامی سے ہوتا ہے ۔ اور پھر وہ فلش بیک کی تکنک استعمال کرتے ہیں ۔ ان کے بعض ریڈیائی ڈراموں میں فنی نقائص ملتے ہیں ۔ ممکن ہے کہ ڈرامے پہلے انھوں نے اسٹیج کے نقطۂ نظر سے لکھے ہوں ۔ مثلاً ڈرامہ "پھول اور کانٹے" میں فلش بیک میں ایک اور فلش بیک لایا گیا ہے اور وہ یہ بھول گئے کہ جو کردار ماضی کا کوئی گزرا ہوا واقعہ سنا رہا ہو اور فلش بیک اس واقعہ کے اظہار کے لئے استعمال کیا جا رہا ہو تو اس کردار کا وہاں موجود رہنا اور واقعہ کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا ضروری ہوتا ہے ۔

بعض ریڈیائی ڈراموں میں انھوں نے اسٹیج کے ڈراموں جیسے اشارے دیئے ہیں ۔ مثلاً "پھول اور کانٹے" میں لکھتے ہیں :

"(بوتل اٹھا کر پھینکنا چاہتا ہے)

(ص: ۹۸)

بھلا بوتل اٹھا کر پھینکنے کی حرکت کا علم ریڈیو پر کس طرح ہوتا ہے ۔

ڈرامہ "آرزو" میں لکھتے ہیں :

(رسیا یہ سنتے ہی ہنستا ہوا فوراً سامنے آجاتا ہے)

(ص : ۹۵)

اس کا اظہار بھی ریڈیو پر ممکن نہیں ۔ کردار کے سامنے آنے کو بھی مکالمے کے ذریعہ ہی پیش کیا جانا چاہیئے ۔

ممکن ہے یہ اشارے اداکاروں کی سہولت کے لئے لکھے گئے ہوں کیوں کہ شجاع احمد فائز ایک تجربے کار ڈرامہ نگار ہی نہیں ایک اچھے صداکار بھی تھے ۔ اور نشرگاہ سے وابستہ تھے ۔ ان سے اس قسم کی غلطیوں کا احتمال کم ہے ۔

شجاع احمد فائز حیدرآبادی مصنفین میں خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔

## صاحبزادہ محمد علی خاں میکش

صاحبزادہ محمد علی خاں میکش حیدر آباد کے ان نوجوانوں میں سے تھے جنھوں نے اس سرزمین کا نام اُردو دنیا میں اونچا کیا۔ اگر نوجوانی میں ان کا انتقال نہ ہو گیا ہوتا تو ممکن تھا میکش بھی مخدوم جیسی شہرت پاتے۔ لیکن صرف ۳۲ برس کی عمر میں ان کا انتقال ہو گیا۔ میکش کی صحیح تاریخ ولادت کا پتہ نہیں چلتا۔ لیکن انتقال کے وقت ان کی عمر ۳۲ برس بتائی جاتی ہے اور تاریخ وفات ۱۳ فروری ۱۹۴۸ء ہے اس لئے قیاس اغلب ہے کہ ان کی سنہ پیدائش ۱۹۱۶ء رہی ہوگی۔

میکش کا تعلق جاگیردار گھرانے سے تھا۔ ان کے والد کا نام میر جہاندار علی خاں تھا۔ میکش نے سٹی کالج سے میٹرک کا امتحان پاس کیا لیکن انٹرمیڈیٹ میں فیل ہو گئے۔ دولت کی اتنی فراوانی تھی کہ وہ کالج اپنی کار میں آیا کرتے تھے۔ زمانۂ طالب علمی ہی سے انھیں شعر کہنے کا شوق تھا۔ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے تھوڑے ہی عرصہ بعد جدید طرز میں شعر کہنے والے نوجوان شاعروں کی خاصی تعداد ہو گئی تھی۔ میکش بھی اسی حلقہ کے ممتاز فنکار تھے۔ بہت کم عرصے میں انھیں شہرت حاصل ہو گئی تھی۔ ماہ نامہ "سب رس" کے مدیر کی حیثیت سے انھوں نے عملی زندگی میں قدم رکھا۔ ڈاکٹر زورؔ نے ادارۂ ادبیاتِ اُردو سے ایک ماہ نامہ "سب رس" نکالنے کا ارادہ کیا تھا۔ اس کا پہلا شمارہ ۱۹۳۸ء میں

شائع ہوا۔ اس کے پہلے مدیر میکش تھے تین برس تک میکش اس رسالے کو مرتب کرتے رہے۔ لیکن جب رسالے سے مالی منفعت تو کجا اخراجات کی پا بجائی بھی ممکن نہ ہو سکی تو میکش نے محکمہ لاسلکی میں ملازمت اختیار کی اور "سب رس" کی ادارت سے مستعفی ہو گئے۔

میکش کے ساتھ حالات نے عجیب مذاق کیا۔ ایک طرف تو انھیں ترقی پسند خیالات کی ترجمانی کرنے والا ادیب سمجھا گیا۔ ملک کے عہدہ داروں نے ان کے لکھے ہوئے مضامین پر سخت باز پرس کرتے ہوئے انھیں نہ صرف ملازمت سے الگ کر دیا بلکہ ممنوع الخدمت ٹھہرایا۔ دوسری طرف ترقی پسند مصنفین کی انجمن نے انھیں رجعت پسند قرار دیا۔ ابراہیم جلیس لکھتے ہیں کہ "میکش کا ایک ایک مصرعہ ترقی پسند شاعری میں اضافہ در اضافہ ہے لیکن چونکہ ترقی پسند مصنفین کی انجمن نے میکش کے بارے میں ایک حکم نامہ جاری کر دیا تھا کہ وہ رجعت پسند شاعر ہے" اس لئے کہ وہ رجعت پسند تھا۔ ۱۹۴۶ میں مقامی انجمن ترقی پسند مصنفین میں جب چند خود غرض اور نام و نمود خواہش مند اشخاص جو ادیب تھے نہ ترقی پسند مگر کسی وجہ سے انجمن کے سربرآوردہ ارباب اقتدار بنا دیے گئے تھے یا خود ہی بن بیٹھے تھے انھوں نے رشک و حسد سے مجبور ہو کر میکش کو انجمن ترقی پسند مصنفین سے بھی خارج کر دیا۔[1]

ممنوع الخدمت قرار دینے کے بعد میکش اخباروں میں بحیثیت اخبار نویس

---

[1] ابراھیم جلیس۔ ایک پیارا بچھڑ گیا۔ مشمولہ سب رس حیدرآباد مارچ اپریل ۱۹۴۸ء ص۔ ۳۹

کام کرنے لگے ۔ اخبار "تاج" ہفتہ وار، روزنامہ محب وطن اور روزنامہ حمایت دکن کے لیے مضامین لکھتے رہے ۔ اداریے لکھتے رہے ۔ اور خود کو اس قدر خرچ کیا کہ تپ دق کا شکار ہو گئے ۔ اسی بیماری سے ان کی جان بھی گئی ۔

میکش میں بے پناہ صلاحیت تھی وہ اچھے شاعر ہی نہیں بہت اچھے مضمون نگار و مقرر بھی تھے ۔ ریڈیو کی ملازمت کے دوران کبھی وقت مقررہ پر کوئی چیز وصول نہ ہوتی تو وہ قلم برداشتہ لکھ دیتے ۔ فیچر ہو کہ نظم یا ریڈیو کی ڈراما سنائی ہو ۔ میکش ہر فن مولا تھے ۔ بچوں کے پروگرام کے لئے تقریریں، فیچر، تمثیلیں، ڈرامے، خاکے سب کچھ لکھ ڈالتے ۔ ظہیرالدین بابر کی نظم "ہاسو" جامعہ عثمانیہ میں اسٹیج کی گئی تو میکش نے مزدور کا رول کیا تھا ۔ مخدوم، بابر، خورشید علی، اور محمد علی خان میکش نے مل کر یہ نظم بہ شکل کورس بڑی عمدگی کے ساتھ سنائی تھی ۔

میکش کے دو شعری مجموعے گہر بے ذنبہم (۱۹۳۸) اور نوید (۱۹۴۵) شائع ہو چکے ہیں ۔ نثری ڈراموں کا ایک مجموعہ "کاغذ کی ناؤ" ادارہ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن سے شائع ہوا ۔ اسی کتاب میں "کھوئے ہوؤں کی جستجو" الٹی گنگا (مزاحیہ تمثیلوں کا مجموعہ) نغموں کی وادی (غنائیوں کا مجموعہ) کنول (کلام کا دوسرا مجموعہ) کی بھی فہرست ہے ۔ ان تمام کتابوں کو زیر طبع و زیر ترتیب لکھا گیا ہے ۔ ان کے یہ مجموعے شائع نہ ہو سکے لیکن "کھوئے ہوؤں کی جستجو" سب رس میکش نمبر (شمارہ مارچ و اپریل ۱۹۴۸) میں شامل ہے ۔ "کاغذ کی ناؤ" چھ ڈراموں کا مختصر سا مجموعہ ہے ۔ جس میں "کاغذ

کی ناؤ" اور"قیدی" دو ایکٹ کے ڈرامے اور" تماشائے اہلِ کرم" "منور" "بھیک" اور" گناہ" ایک ایکٹ کے ڈرامے ہیں ۔ صاحبزادہ محمد علی خاں میکش نے "پہلی بات" کے عنوان سے ان ڈراموں کے بارے میں لکھا ہے

> " غریبوں کی زندگی کے عکس ہیں۔ ان کے ذریعہ سے انسان دوستی کے احساسات کو جگانے کی کوشش کی گئی ہے جو ہر انسان کے دل میں ہے ۔ ہر ڈرامہ تمثیلی کرداروں کو پیش کرتا ہے اور تمام تمثیلی کردار غریبوں کے مسائل حیات کی نمائندگی کرتے ہیں"۔ ؎۱

اس پیش لفظ سے اس بات کا صاف اظہار ہوتا ہے کہ اس دور کے دوسرے نوجوانوں کی طرح میکش بھی ترقی پسند تحریک سے بے حد متاثر تھے ۔

میر حسن نے " یہ حیدرآباد ہے" کے عنوان سے ان ڈراموں کا تعارف اس انداز میں پیش کیا ہے جیسے ڈراموں کے نشر ہونے سے قبل اناونسر سمنری دیتا ہے ۔ اسی انداز سے ہر ڈرامے سے قبل تعارف کروایا گیا۔ "کاغذ کی ناؤ" کے ڈرامے میں ایک جھنجھلائے ہوئے نوجوان کا ذہن نظر آتا ہے جو مروجہ سماجی اقدار کے خلاف آواز اٹھانے کی کوشش کررہا ہے سماج کی ہر قدر کو وہ فرسودہ سمجھتا ہے اور اچانک ہی سب کچھ بدل دینا چاہتا ہے۔ ہر خرابی کے پیچھے اسے غیر متوازن طبقاتی نظام نظر آتا ہے ۔

---

؎۱ میکش ۔ پہلی بات مشمولہ " کاغذ کی ناؤ" ص ۔ ۴

دوسرے ترقی پسند مصنفین کی طرح میکش نے بھی کچلے ہوئے طبقات کے افراد کو اپنے ڈراموں کا مرکزی کردار بنایا ہے۔

ڈراما "کاغذ کی ناؤ" ایک حزنیہ ہے۔ اس میں میکش کے کردار ملاح ہیں۔ سلمیٰ اور حبیب دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ سلمیٰ کی ماں حلیمہ ہی نے حبیب کی پرورش کی ہے کیوں کہ حبیب کے ماں باپ اور سلمیٰ کے باپ کا انتقال ہو چکا ہے۔ حبیب اور سلمیٰ کے ماں باپ نے ان دونوں کا رشتہ طے کر رکھا ہے۔ حلیمہ چاہتی ہے کہ حبیب ناؤ چلایا کرے وہ غفور سے ایک پرانی ناؤ خرید کر اس کی مرمت کر کے اس قابل بناتی ہے کہ حبیب ناؤ چلا کر کچھ کما سکے۔ حبیب اور سلمیٰ کی شادی ہو جاتی ہے حبیب ایک روز ناؤ چلا کر دریا کے پار چلا جاتا ہے۔ اور پھر دریا میں طوفان آجاتا ہے۔ دوسرے ملاح اسے منع کرتے ہیں لیکن حبیب نہیں رکتا اور یہ کہتا ہے کہ وہ دریا سے انتقام لے گا اور اپنی زندگی بچانے کے لئے سلمیٰ کو پریشان نہیں کرے گا۔ اور خود طوفان کی نذر ہو جاتا ہے۔

کہانی تین کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔ یہ تین کردار، حبیب، سلمیٰ اور حلیمہ کے ہیں۔ غفور اور اس کی بیوی معاون کردار ہیں۔ اس میں سب سے اہم کردار حلیمہ کا ہے۔ حلیمہ ایک مستقل مزاج زندگی سے پنجہ لڑانے والی سلیقہ شعار عورت ہے جو بیوہ اور بے سہارا ہے۔ لیکن وہ نہ صرف اپنی بیٹی سلمیٰ کی پرورش کرتی ہے بلکہ حبیب کی بھی پرورش کرتی ہے۔ وہ اپنی آمدنی سے بچت کر کے کپڑے بھی بنواتی ہے۔ دونوں کی شادی بھی کرتی ہے اور حبیب کے لئے

ایک ناؤ خریدتی ہے تاکہ وہ روزی کما سکے۔ حلیمہ ایک باکردار عورت ہے جسے اپنے شوہر کے وعدے کا پاس ہے۔

دوسرا کردار حبیب کا ہے جو ملاح کا بیٹا ہے۔ حبیب فرماں بردار ہے اسے اپنی ذمہ داریوں کا احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ حلیمہ دن بھر دھوپ میں مچھلیاں بیچ کر ان کی کفالت کر رہی ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ خود ایک ناؤ خریدے اور اپنی چچی حلیمہ کو مچھلیاں بیچنے نہ بھیجے۔ وہ سلمیٰ کے ساتھ خوش آئند زندگی کے خواب بھی دیکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"ناؤ کے مالک تو ہو ہی جائیں گے لیکن جب چودھویں کی چاندنی چھٹکے گی تو ہم بھی ناؤ میں سیر کے لئے نکلیں گے۔ ہماری ناؤ بھی صنوبر کے سایوں کو چھوتی ہوئی ساحل سے دور ہو رہی ہو گی۔ قہقہے بھی لہروں میں حل ہوں گے۔ کیا قابلِ رشک منظر ہو گا وہ — ہاں ہر موج میں اس وقت انتقام سے زیادہ محبت کا جذبہ نظر آئے گا جیسے وہ کسی کو تباہ کر کے پشیمان ہے"

لیکن یہی حبیب دریا سے انتقام لینے کے لئے طلاطم میں ناؤ ڈال دیتا ہے۔ وہ یہ کہہ کر کہ ملاح دریا سے نہیں ڈرتا اور یہ سوچ کر کہ جب وہ کنارے پر آیا تھا تو دریا ساکن تھا اب دریا چاہتا ہے کہ وہ سلمیٰ کے پاس نہ جا سکے۔ دریا کے اترنے کا انتظار نہیں کرتا اور لقمۂ اجل بن جاتا ہے۔ یہاں حبیب کا کردار ایک جوشیلے، ناعاقبت اندیش اور احمقانہ حد تک جذباتی نوجوان کا ہو جاتا

ہے۔ جو حالات کو سمجھے بغیر ایک طرح سے خودکشی کرتا ہے۔ اس کا کردار انقلابی نوجوان کا ہے نہ سماج کو بدلنے کی اس میں آرزو ہے۔ بس ایک اندھا جوش ہے۔

سلمیٰ ایک سیدھی سادی معصوم لڑکی ہے۔ جو خواب دیکھتی ہے۔ گھروندے بناتی ہے۔ کاغذ کی ناؤ ڈوبنے پر پریشان ہو جاتی ہے۔ وہ چاندنی رات میں ناؤ پر سیر کرنے کے خواب دیکھتی ہے۔ اسے موجوں میں انتقام نہیں محبت کا جذبہ نظر آتا ہے۔

اس ڈراما میں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ڈراما نگار یہاں قدرت فطرت کا جبر دکھانا چاہتا ہے یا کسی طبقے کا۔ "کاغذ کی ناؤ" میں ہمیں انسانیت سے زیادہ فطرت کا جبر نظر آتا ہے۔ اور حبیب کی جذباتیت کہ وہ ایک غیر دانشمندانہ فیصلہ کرتا ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ اچانک طوفان کا شکار ہو گیا ہو۔ وہ بس انتقام کے جذبے کے تحت نکل پڑتا ہے۔ سلمیٰ سے ملنے کو تصور بھی ویسا نہیں جیسا سوہنی مہیوال کا ہو یا رومیو جولیٹ کا۔ صرف ایک رات کی تاخیر و جدائی برداشت نہ کر کے وہ ہمیشہ کے لئے اپنی چہیتی بیوی سے جدا ہو جاتا ہے اور اسے بھی فراق کے عذاب میں دھکیل دیتا ہے۔ اس لئے یہ ڈراما کمزور ہو جاتا ہے۔

غفور کا کردار بھی غیر فطری ہے۔ وہ ایک مچھیرا ہے لیکن بڑی عمدہ زبان میں مکالمے بولتا ہے۔ اور غالبؔ کے اشعار پڑھتا ہے۔ جیسے

ع گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے

میکش نے غفور اور اس کی بیوی کے کرداروں کے ذریعے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ میکش کے اس ڈرامے میں ایسے اشارے ملتے ہیں جو اسٹیج ڈرامے کے لئے مناسب ہو سکتے ہیں نشری ڈرامے کے لئے نہیں۔ (جیسے ایک بوسیدہ گھر جس میں معمولی سامان نوحہ خوانی کر رہا ہے) یا (آنگن میں مٹی کا چھوٹا سا چبوترا، شام ہو چکی ہے، اندھیرا چھاتا ہے) ان اشاروں کا تعلق بصارت سے ہے سماعت سے نہیں۔

"قیدی" بھی دو ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اس میں جمال ایک ایسا قیدی ہے جسے ایک مال دار شخص منعم نے اپنی بوالہوسی کی بھینٹ چڑھا دیا ہے۔ میکش قید خانوں کے خلاف احتجاج کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ سرمایہ دار طبقے کا ظلم دکھانا چاہتے ہیں جو اپنی خواہشات کی عدم تکمیل پر کسی بھی مفلس کی زندگی تباہ کر سکتا ہے۔ جمال کا قصور یہ ہے کہ اس نے زینب سے شادی کی ہے۔ اور منعم، زینب سے شادی کرنے کا خواہش مند تھا۔ چنانچہ وہ اپنی شکست کا بدلہ اس طرح لیتا ہے کہ جمال کو جیل بھجوا دیتا ہے۔ چنانچہ زینب کا چھوٹا بیٹا اور زینب بے سہارا ہو جاتے ہیں۔ پھر ان کا بچہ مر جاتا ہے اور پھر زینب بھی مر جاتی ہے۔ جمال جب جیل سے رہا ہوتا ہے تو سب کچھ ختم ہو گیا ہوتا ہے۔ وہ دوبارہ پھر جیل میں آجاتا ہے۔

اس میں بھی وہی آگ بھڑکتی نظر آتی ہے جو اس دور کی ترقی پسندی موضوع بن گئی تھی۔ منصور کی زبانی میکش نے انقلاب کی باتیں کی ہیں۔ مثلاً

منصور : .... وہ زمانہ قریب ہے جب تمہارے محلوں پر غریبوں کی جھونپڑیاں بنائی جائیں گی۔ غریبوں کا انتقام بڑا سخت ہوتا ہے منعم!

منعم : (قہقہہ لگاتے ہوئے) کیا بیوی سے لڑ کر آئے ہو۔

منصور : یہ مذاق کا وقت نہیں ہے۔ وہ زمانہ قریب آرہا ہے جب ایک نیا قانون چلے گا جس کی زد میں سب سے پہلے تم آؤ گے۔

منعم : میں آؤں گا (قہقہہ)

منصور : ہاں تم آؤ گے۔ تمہارا سب سے بڑا جرم تمہاری دولت ہوگی۔

اس انقلاب کا خواب دیکھنے کے علاوہ میکش گناہ گار کی تائید کرتے نظر آتے ہیں اور میر حسن نے اس کی تائید اس طرح کی کہ صحیح العقل آدمی جرم کرتا ہے تو اس کے لئے سماج اور قانون اسے ایسا کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔

یہ اس دور کی فیشن پرستی تھی جب سرمایہ دار کو برائیوں کی جڑ سمجھا جاتا تھا اور کمزور طبقے کے کرداروں کی برائیاں بھی مجبوریاں کہلاتی ہیں۔

البتہ میکش نے اس ڈرامے کی تیکنک میں تنوع سے کام لیا ہے۔ ڈرامے کے کینوس پر ایک ایک کردار ابھرتا ہے اور پورے تاثر کے ساتھ مکمل ہوتا ہے۔ پہلے منظر میں زینب اور سنتری کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ زینب کا شوہر جمال قیدی ہے اور اس کا بیٹا آخری سانسیں گن رہا ہے۔

دوسرے سین میں قید خانے کا اندرونی حصہ ہے جمال اور قیدی کی گفتگو ہے۔ تیسرے سین میں زینب کی خود کلامی اور ایک فقیر کی آمد ہے جو

دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کر کے قدرت کے جبر اور انسان کی مجبوری پر قہقہے لگاتا ہے۔ منعم اور منصور کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ جمال قیدی کیوں بنا۔ جمال رہا ہو کر آتا ہے تو اسے ایک کردار راموسے پتہ چلتا ہے کہ زینب پاگل ہو گئی اور اس کا بیٹا مر گیا۔

آخری سین میں جمال پھر سے جیل میں چلا جاتا ہے۔ جہاں دولت، غربت، جرم و معصومیت کا کوئی سوال نہیں۔ جہاں مکاری ہے نا پریشانی! اور ان ساری کڑیوں کو جوڑنے پر کہانی بنتی ہے۔ تصویروں کے ٹکڑے بڑی عمدگی سے جوڑے گئے ہیں۔ اس میں جمال اور زینب ایک سرمایہ دار کردار منعم کے ظلم کا شکار ہیں۔ جمال کے کردار میں ہمیں کوئی مثبت قدر نہیں ملتی۔ وہ چپ چاپ سازش کا شکار ہو جاتا ہے اور کوئی احتجاج نہیں کرتا اپنی بیوی اور بچے کی موت پر بھی اس میں انتقام کا جذبہ نہیں ابھرتا۔ اس کے برخلاف وہ جیل کی چار دیواری میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ منعم اپنی سازش میں کامیاب ہے۔ منصور بھی صرف انقلاب کی آمد سے ڈراتا ہے۔ یہ ڈراما ایک بھیانک خواب کی طرح ہے جس میں نہ انقلاب کا واضح تصور ہے نہ کوئی حل! حالات کے جبر سے گھبرا کر جیل خانوں میں عافیت ڈھونڈنا کوئی مثبت قدر نہیں ہے۔

"تماشائے اہلِ کرم" میں بھی طبقاتی فرق کی کشمکش ہے۔ ظفر ایک بیرسٹر ہے اور وہ گھر کی خادمہ نرگس سے پیار کرتا ہے۔ فرید اسی گھر کا ملازم ہے جو ظفر کی بہن جمیلہ سے پیار کرتا ہے۔ ظفر نرگس کو اپنا لیتا ہے لیکن فرید

اپنی غربت اور معمولی حیثیت کی وجہ سے جمیلہ کو اپنا نہیں سکتا۔

یہ ڈراما ایسے نام نہاد ترقی پسندوں پر بھرپور طنز ہے جو اپنے لئے ایک طرح سے سوچتے ہیں اور دوسرے کے لئے کچھ اور طرح سے۔ مثلاً ظفر نرگس سے شادی کرنے کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ:

ظفر: غربت کے دل سے احساس پستی اور امارت کے دل سے غرور برتری نکل جائے تو ایک ایسی سطح تیار ہوگی جہاں محلوں کے مینار و گنبد اور جھونپڑیوں کے خار وخس میں ایک ہی بلندی ہوتی ہے۔ یہاں قیمتی لباس کی چمک اور پھٹے ہوئے کمبل کے پیوند میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ جہاں مرغن غذاؤں اور جوار کی روٹی کے سوکھے ٹکڑوں میں ایک ہی مزا آتا ہے۔ دلوں کی ملانے کی ضرورت ہے۔

جمیلہ: اچھا تو آپ بھی اسی خبط میں مبتلا ہیں جس کو "فیشن" سمجھ کر نوجوانوں نے اختیار کر رکھا ہے۔

ظفر: تم خبط سمجھ رہی ہو۔ میں تصورات کو کدال اور ہل پر تھپانا نہیں چاہتا۔ میں پرچم انقلاب لئے ہوئے جہنم کے شراروں کو دعوت آتش زدگی دینا نہیں چاہتا۔ میں یہ بھی نہیں کہتا کہ دنیا کے سارے امتیازات کا مٹا دینا ممکن ہے۔ بلکہ میں ایک احساس چاہتا ہوں جو انسان سے درندگی چھین لے۔ وہ سمجھنے لگے کہ دنیا کا ہر انسان اس جیسا ہی انسان ہے۔

لیکن یہی "ظفر" فریدہ کی جمیلہ سے شادی کرنے کی خواہش پر مشتعل ہو جاتا ہے۔

اور اسے پانچ کا نوٹ دے کر نوکری سے نکال دیتا ہے۔ میکش نے بڑی خوب صورتی سے یہ بات بتائی کہ کچھ لوگوں نے اپنی خواہشوں کی تکمیل اور مطلب براری کے لیے ترقی پسندی کو بطور حربہ استعمال کیا تھا۔ درحقیقت ان کا ترقی پسندی سے دُور کا واسطہ بھی نہیں۔

"مندر" میں تمثیلی کردار ہیں۔ زنگار ایک چمار ہے۔ جسے پجاری جے رام مندر میں آنے نہیں دیتا۔ جے رام کے کہنے پر پرکاش، دولت راج اور گگنشام زنگار کو پیٹتے ہیں۔ بعد میں جے رام ان سب کو مندر نہیں آنے دیتا۔ کیوں کہ انھوں نے اچھوت کو چھو لیا ہے۔ وہ سب ناراض ہو کر پجاری کو مارتے ہیں اور اس سے زبردستی کنجی چھین کر مندر جاتے ہیں ـــ جے رام زنگار کے ہاتھ کا پانی پیتا ہے۔ اور گگنشام اس پر یہ کہہ کر مندر کے دروازے بند کر دیتا ہے کہ اس نے معمولی چمار کے ہاتھ سے پانی پیا ہے۔

یہ ڈراما چھوت چھات اور مذہبی ٹھیکہ داروں کے خلاف ایک بھرپور طنز ہے۔ میکش یہ بتاتے ہیں کہ طاقت کے آگے مذہبی ٹھیکہ دار بھی جھک جاتے ہیں۔ ان کا زور صرف کمزوروں پر چلتا ہے۔ اس دور میں کرشن چندر نے بھیروں کا مندر لمیٹیڈ، پرانے خدا اور بھگوان کی آمد جیسی طنزیہ کہانیاں لکھی تھیں اور مذہب پر بھرپور طنز کیا تھا۔ میکش کا ڈراما اسی سے متاثر نظر آتا ہے۔ میکش ترقی پسند شاعروں اور افسانہ نگاروں سے بے حد متاثر تھے۔ ان کی شاعری میں بھی اس کا پرتو نظر آتا ہے اور نثر میں بھی۔

"بھیک" ایک اندھی بھکارن کی کہانی ہے جسے سب دھتکار دیتے

ہیں اور ایک اندھا بھکاری اسے سہارا دیتا ہے ۔ دونوں ساتھ رہنے لگتے ہیں ۔ غریب غریب کا سہارا بنتا ہے ۔

"گناہ" قاضی نذر الاسلام کی نظم "گناہ" سے متاثر ہو کر لکھا گیا ڈراما ہے ۔ جس میں انھوں نے لکھا تھا کہ ان طوائفوں کا باپ شاید ہمارا ہی کوئی ماموں چچا ہو ۔ ڈراما سے قبل پوری نظم شامل کی گئی ہے ۔ اور کہانی بھی یہی ہے کہ کہانی کے مرکزی کردار لطیف سے اس کی چچا زاد بہن خورشید منسوب ہے ۔ لیکن متین شکیلہ سے شادی کرنا چاہتا ہے جو طوائف حسینہ کی لڑکی ہے ۔ اس بات پہ سارے کرداروں میں تصادم ہوتا ہے ۔ ایک کشمکش ہوتی ہے ۔ پھر نقطۂ عروج پہ پتہ چلتا ہے کہ شکیلہ بھی اس کے چچا یعنی متین کے والد کی اولاد ہے ۔

اس دور میں طوائف کو مرکزی کردار کی حیثیت دے کر کہانیاں لکھنے کا عام رجحان تھا ۔ طوائف جاگیردارانہ نظام کی دین تھی ۔ اور جاگیردارانہ نظام سے نفرت نے طوائف کو مرکزی حیثیت دے دی تھی ۔

"گناہ" کی طوائف حسینہ ایک مجبور عورت ہے جسے حالات نے کوٹھے پر پہنچا دیا ہے ۔ یہ طوائف بڑی پاک باز خاتون ہے جس کی زندگی میں صرف ایک ہی مرد آتا ہے اور وہ اسی کی ہو کر رہ جاتی ہے ۔ اس مرد کی نشانی شکیلہ ہے ۔ وہ مرد جو حسینہ کی زندگی میں آیا وہ لطیف کے چچا ہیں ۔ اور شکیلہ لطیف کی چچا زاد بہن ہے ۔ حسینہ کے پاس لطیف کے چچا کے پاس خطوط اور کئی تصویریں ہیں ۔ ایک تصویر میں وہ شکیلہ کو گود

میں لئے کھڑے ہیں ۔ ایک خط میں وہ یہ بھی لکھ جاتے ہیں کہ وہ شکیلہ کی شادی لطیف سے کریں گے ۔ اب اعتراض کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی اس لئے رضیہ (لطیف کی ماں) اور متین (لطیف کا چچا زاد بھائی) لطیف کی بات مان لیتے ہیں ۔

لیکن ہر طوائف شریف عورت نہیں ہوتی ۔ حالات کے جبر نے اگر کسی عورت کو طوائف بننے پر مجبور کیا ہے تو وہی حالات اسے گناہ کی زندگی گزارنے پر بھی مجبور کرتے ہیں ۔ لیکن ایسی کہانیوں کی طوائفیں اکثر پاک باز عورتیں ہوتی ہیں ۔ گناہ کے بارے میں میکش نے طویل بحث کی ہے وہ گناہ کو انسان کی مجبوری سمجھتے ہیں ۔ لیکن گناہ کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ انسان اسے "لذت" کی خاطر کرتا ہے ۔ ہر گناہ کے پیچھے کوئی مجبوری نہیں ہوتی ۔ اکثر تسکینِ نفس بھی کارفرما ہوتی ہے ۔

اس ڈرامے میں کئی تشنہ پہلو ہیں ۔ لطیف کی ملاقات شکیلہ سے کیسے اور کب ہوئی ؟ لطیف کوٹھوں پر کیسے پہنچا ؟ اس کا کوئی اشارہ اس ڈرامے میں نہیں ملتا ۔ حمیدہ کے ماضی کی کہانی بہت طویل مکالموں کی صورت میں ہے ۔ طویل مکالمے ریڈیو ڈرامے کے لئے قطعی غیر موزوں ہوتے ہیں ۔

مجموعی اعتبار سے اگر ان ڈراموں کی موضوعاتی درجہ بندی کی جائے تو ان پر وہ ترقی پسند موضوعات کی چھاپ ہے جو اس دور کے نوجوانوں نے اس تحریک سے متاثر ہو کر اپنائے تھے ۔ لیکن فنی اعتبار سے نظر ڈالی جائے تو میکش ڈراما لکھنے کے فن سے بخوبی واقف ہیں ۔ کرداروں کا ارتقاء ان کے

درمیان کشمکش، تصادم اور نقطۂ عروج کو بڑی خوب صورتی سے برتتے ہیں۔
"کاغذ کی ناؤ" میں کرداروں کی کشمکش اور تصادم کے بعد وہ نقطۂ عروج ہے
جب حبیب موجوں میں کشتی ڈال دیتا ہے۔ "قیدی" میں بھی کرداروں
کا ہی نہیں طبقوں کا تصادم اور کشمکش واضح نظر آتی ہے، اور ڈراما
اس وقت نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے جب جمال پھر سے قید خانے میں
واپس آجاتا ہے۔ اسی طرح "تماشائے اہلِ کرم" میں جمیلہ، فرید اور ظفر
کے درمیان کشمکش واضح نظر آتی ہے۔ "مندر" میں مذہبی ٹھیکیداروں
اور ایک چمار کے درمیان کشمکش ہے۔ "گناہ" میں لطیف، متین
رضیہ، شکیلہ اور حسینہ کے درمیان کشمکش ہے۔ اسی کشمکش اور تصادم
سے ڈراموں میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور قاری یا سامع یہ جاننے کے لئے
بے چین ہوتا ہے کہ آگے کیا ہوگا؟ میکش اپنے ڈراموں میں ایسی فضا
بناتے میں کامیاب ہیں۔ البتہ نشری ڈراموں میں جس طرح کی ہدایتیں ہونا
چاہیئے ویسی ہدایتیں ان ڈراموں میں نہیں ملتیں۔ البتہ اسٹیج ڈراموں
کے اشارے ملتے ہیں۔ حالانکہ میکش کا تعلق نشرگاہ سے رہا ہے۔ ان
معمولی فروگذاشتوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو میکش کے ڈرامے نشری ڈراما
کے فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

# غلام ربانی

غلام ربانی ۱۸۸۶ء میں تحصیل بلول (ضلع گوڑگاؤں) دلی سے ۳۶ میل جنوب میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں اور پھر دلی میں حاصل کی ــــ دلی میں جناب بیخود دہلوی کی صحبت میں زبان و ادب میں فیض حاصل کرنے کا موقع ملا۔ ابتدائی ملازمت کے سلسلے میں دلی، لکھنو، بھوپال ہوتے ہوئے اورنگ آباد آئے۔ لکھنؤ میں مولانا محمد علی جوہر کے ساتھ ان کے اخبار کامریڈ میں کام کیا۔

اورنگ آباد میں انھوں نے ۱۷ سال بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ساتھ انجمن ترقی اردو ہند کے لئے کام کیا۔ کالج میں اردو کے استاد تھے باقی وقت علم و ادب کے مشاغل، انجمن کا کام، ترجمے وغیرہ میں گزارتے۔ ڈاکٹر غلام یزدانی (ماہر آثار قدیمہ) کی ایماء پر حیدرآباد آئے اور محکمہ آثار قدیمہ سے منسلک ہوگئے اور یہیں سے وظیفہ پر سبکدوش ہوئے۔ زبان و ادب اور آثار قدیمہ سے متعلق ان کے بے شمار مضامین ہند و پاک کے بیشتر رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین کے اصرار پر رسالہ "جامعہ" دہلی میں زیادہ چھپے ہیں۔

ان کے ادبی مضامین کا پہلا مجموعہ وہیں سے زیر اشاعت ہے۔ ۱۹۴۰ء میں حیدرآباد آئے اور تب ہی سے ریڈیو کے لئے مضامین اور ڈرامے لکھے۔ نصف گھنٹے کا مستقل فیچر "نظارے" برسوں نشر ہوتا رہا۔ ۹۱ برس کی عمر میں ۱۹۷۶ء میں ان کا انتقال ہوگیا۔ اور حیدرآباد میں سپرد لحد کئے گئے۔

ان کے مشہور ریڈیائی ڈرامے حسب ذیل ہیں :

| | |
|---|---|
| ۱۔ سینڈل | ۱۱۔ روپ متی |
| ۲۔ خواہ مخواہ | ۱۲۔ پیپل والا بھوت |
| ۳۔ شادی چور | ۱۳۔ ماما کی تلاش |
| ۴۔ وکیل ڈاکٹر | ۱۴۔ کھانے کا مزا |
| ۵۔ نرد وش | ۱۵۔ ستارے |
| ۶۔ دو بہادر | ۱۶۔ اُوپر والی |
| ۷۔ ایک رات | ۱۷۔ کب کہاں اور کیسے |
| ۸۔ پان کا بیڑا | ۱۸۔ انگوٹھی |
| ۹۔ محمود گاتواں | ۱۹۔ تصویر |
| ۱۰۔ گولکنڈہ | ۲۰۔ نورجہاں (خود کلامیہ) وغیرہ |

غلام ربانی قدیم رنگ میں ڈرامے لکھنے والوں میں سے ہیں ۔ اس دور کی یہ خصوصیت تھی کہ کہانی اور ڈرامے کے ذریعہ قاری وسامع کو سبق دیا جاتا ۔ غلام ربانی کے ڈراموں میں بھی یہی رنگ ہے ۔ انہوں نے ہلکے پھلکے، تفریحی، سماجی اور تاریخی ڈرامے لکھے ۔ ان کی تحریریں سلاست، روانی اور سادگی تھی ۔

تحریر بڑی دل نشین ہوتی ۔ ہلکے پھلکے ڈراموں پر انھیں خاص دسترس حاصل تھی ۔

ڈرامہ " ایک رات " ہلکے پھلکے " موضوع پر ہے ۔ اس دور میں عورتوں کی آزادی کو حیرت سے دیکھا جاتا تھا ۔ کسی عورت کا دفتر میں کام کرنا ایک عجوبہ تھا ۔

دفتر میں کام کرنے والی عورتوں کو ناقابلِ بھروسہ اور بدکردار سمجھا جاتا تھا۔ جن دفتروں میں عورتیں کام کرتی تھیں وہاں کام کرنے والے مردوں کی بیویاں بھی طرح طرح کے شک و شبہات میں مبتلا رہا کرتی تھیں۔ ڈرامہ "ایک رات" کی بیوی ایسی ہی ہے جو اپنے شوہر کی جانب سے شبہات میں مبتلا ہے۔

بیوی: بہن میرا تو اس دن ماتھا ٹھنکا تھا جب میں نے سنا تھا ان کے دفتر میں
لڑکیاں کام کرنے لگی ہیں۔

اور پھر وہ وسوسوں کا اظہار کرنے لگتی ہے اور بات یہاں تک پہنچ جاتی ہے

بیوی: وہ اتنی ہی پسند آگئی تھی تو اسے گھر میں لے آتے —۔ جوان ہے خوبصورت ہے
پڑھی لکھی ہے کماتی ہے۔ میں کیا انھیں روکتی۔ میں کیا اس سے . . . .

اس شبہ کو تقویت پہنچانے کے لئے بزاز اور چرنجی لال سنار آجاتے ہیں۔ غلام ربانی ان لوگوں کے کرداروں کے ذریعہ قاری کا تجسس بڑھاتے ہیں۔ کہانی کے کردار بیوی کے ساتھ ساتھ سننے والے بھی یقین کرنے لگتے ہیں کہ یقیناً دال میں کچھ کالا ہے۔

بیوی: کس کے لئے خریدی ہے انھوں نے یہ ساڑی ؟

کوشل: (ہنستے ہوئے) لو اجی بھلا ہم کیا جانیں۔ اس بات کو۔ یہ تو آپ ہی خوب جانتی ہوں گی۔

بیوی: (غضب ناک ہو کر) میں جانتی ہوں۔ آج آنے دو ان کو۔ غضب خدا کا۔
اس کے لئے ساڑی بھی خریدی گئی ہے۔ کتنے کی تھی۔

کوشل: جی پینتیس روپے کی۔ دکان سے وہ دو ساڑیاں لے گئے تھے۔ ایک تیس کی
دوسری پینتیس کی۔ جھوٹ کیوں بولوں۔ تیس والی واپس کر گئے تھے۔

بیوی: (آگ بگولہ ہو کر) اچھی بات ہے آج دیکھوں ان کو ذرا آتو لیں۔

کوشل : تو بواجی اب میں جاؤں

بیوی : مگر لالہ صبح کو ضرور آنا

اسی طرح چرنجی لال سنار آتا ہے اور کہتا ہے کہ بابوجی نے انگوٹھی بنوائی ہے ۔

بیوی : مگر یہ انگوٹھی کا کیا قصہ ہے ۔ کس نے بنوائی ؟

سنار : بواجی بھلا قصہ کہانی ہم کیا جانیں ۔ صرف انگوٹھی بنوائی ہے اور اس میں چار ماشہ سونا بھی پڑا ہے ۔ آج کل آپ جانیں سونے کا بھاؤ کیسا چڑھا ہوا ہے ۔ ہم غریب آدمی اتنے دن کیسے ٹھہر سکتے ہیں ۔

بیوی : مگر یہ انگوٹھی کس کے لئے بنی ہے ؟

سنار : اجی آپ کے لئے بنی ہوگی اور کس کے لئے بنتی ۔

جب بیوی زیادہ ہی کرید تی ہے تو وہ کہتا ہے

سنار : ( رکتے رکتے ) کیا بتادوں بواجی کوئی ایک مہینہ ہوا ۔ ایک دن شام کو بابوجی میری دکان پر آئے ۔ ان کے ساتھ ایک .... پرانا حساب یہ کہنے کی بات نا ہے ۔ اب میں جاؤں بواجی ۔

بیوی یہ سن کر زور زور سے روتی ہے ۔ آخر میں پتہ چلتا ہے کہ یہ سب ایک ڈرامہ تھا ۔

ظاہر ہے اتنے ہلکے پھلکے موضوع میں کسی قسم کی گہرائی کی توقع رکھنا فضول ہے ۔ غلام ربانی کے ڈراموں میں فنی تکنک کا استعمال کم ملتا ہے ۔ ڈرامہ سیدھے سادھے انداز میں آگے بڑھتا ہے ۔ وہ گفتگو میں مزاح پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اور مزاح کا رنگ بہت ہلکا ہوتا ہے ۔ کبھی کبھی ذراسی بات کو اتنا طول دیتے ہیں کہ سننے والوں کو الجھن بھی ہوتی ہے ۔ اور وہ اُکتا بھی جاتے ہیں ۔ مثلاً بیوی اور نند کی گفتگو انہوں نے

۴ صفحات میں بکھری ہے جس میں صرف اتنا ہی ظاہر کرنا تھا کہ شوہر کسی آفس کی ساتھی عورت سے عشق کرنے لگا ہے ۔ کرداروں کا تصادم اور کشمکش بھی بڑے ڈھیلے ڈھالے انداز میں ملتا ہے ۔ غلام ربانی عبدالحق کے قریبی ساتھیوں میں سے تھے ۔ ان کی زبان بہت ہی نکھری ستھری اور دھلی دھلائی ہے ۔

وہ دلّی، لکھنؤ، اورنگ آباد اور حیدرآباد میں رہے ہیں ۔ اس لئے ان کی زبان میں ان تینوں دبستان کی جھلک ملتی ہے ۔ مزاح میں پھکڑپن و ابتذال نہیں بلکہ شائستگی ہے ۔ مکالموں کے ذریعہ وہ سبق بھی دیتے ہیں ۔

نند : تم جو بات بات پہ بھیّا سے لڑتی جھگڑتی رہتی ہو تو کیا وہ اس سے بیزار نہیں ہوگئے ہوں گے ۔

بیوی : لڑائی جھگڑا کس گھر میں نہیں ہوتا شاہدہ ۔ مگر ان کا تو گھر میں جی ہی نہیں لگتا ۔ یہ گھر تو انھیں کاٹ کھانے کو دوڑتا ہے ۔

نند : گھر نہیں تم کاٹ کھانے کو دوڑتی ہو ۔ کبھی سیدھے منہ بات بھی کرتی ہو ان سے ۔ میں کہتی ہوں اب بھی کچھ نہیں بگڑا ۔ اپنا مزاج بدل دو ۔ بھیّا بہت اچھے ہیں ۔

اس طرح وہ سبق دیتے ہیں کہ عورت بلا وجہ مرد پر شک نہ کرے ۔ اس کی تفریح کا خیال رکھے ۔ اور ہمیشہ اچھے لہجے میں گفتگو کرے ۔

سبق آموزی کا یہ رنگ قدیم ہے ۔ غلام ربانی اپنے دور کی عکاسی کرتے ہیں ۔ ان کے ڈراموں میں سازوں کے استعمال کے اشارے، مائیک سے دوری اور قربت کی ہدایتیں نہیں ملتیں ۔

## رشید قریشی

سید عبدالرشید قریشی، سید عبدالغفار تعلقدار کے پوتے اور سید عبداللطیف منصب دار کے بڑے صاحبزادے ہیں۔ ان کا سلسلۂ نسب بال کنڈہ کے پیرانِ طریقت سے ملتا ہے[1]

۲۷ جون ۱۹۲۰ء کو حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۳۶ء میں میدک ہائی اسکول سے میٹرک کامیاب کیا۔ میٹرک کے بعد ان کے والد جو ان دنوں انسپکٹر آف اسکول تھے، آگے پڑھانے سے انکار کر دیا۔ اور ملازمت پکی کر دی۔ لیکن رشید قریشی پڑھنا چاہتے تھے۔ ان کی ماں نے اس خواہش کو پورا کیا۔ انٹرمیڈیٹ ۱۹۳۸ء میں کیا۔ جن دنوں انٹرمیڈیٹ کر رہے تھے، ڈاکٹر زور نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو دیکھ کر ان کی ہمت افزائی کی اور ان سے افسانے لکھوائے۔ "من کی دنیا" کے نام سے یہ افسانوی مجموعہ ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر زور نے تعارف اور پروفیسر رولی نے مقدمہ لکھا۔ یہیں سے لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔

۱۹۴۰ میں عثمانیہ یونیورسٹی سے بی۔ اے کیا اور ۱۹۴۲ء میں ایم اے کیا۔ ایم۔ اے میں جو مقالہ لکھا اس کا عنوان "جدید اردو افسانہ" تھا۔

بی۔ اے کے بعد سے دکن ریڈیو سے تخلیقات نشر ہونے لگیں۔ انھیں ترجمہ کا جز وقتی کام ملا۔ پھر شعبہ ترجمہ میں مترجم کی جائیداد خالی ہوئی تو ۱۹۴۲ء میں

---

[1] ڈاکٹر حفیظ قتیل۔ راہ رو اور کارواں ص: ۳۷

بحیثیت مترجم ملازم ہوگئے۔ چھ سال تک نشرگاہ میں مختلف حیثیتوں سے کام کرتے رہے۔
اس دوران ایک یار علی یار جنگ نے جو ان دنوں عثمانیہ یونیورسٹی کے وائس چانسلر
تھے، انھیں اردو کے جونیئر لیکچرار کے عہدے کی پیش کش کی۔ لیکن انھوں نے اس
کو قبول نہیں کیا۔ کیوں کہ جس عہدے پر وہ کام کر رہے تھے اس کی تنخواہ کا اسکیل
جونیئر لیکچرار کے اسکیل سے زیادہ تھا۔ ان کے بھائی عزیز قریشی تحصیل دار نلگنڈہ
ہوگئے۔ لیکن والدہ کی خواہش تھی کہ عزیز قریشی حیدرآباد میں رہیں۔ رشید قریشی
نے محبوب علی طاہر صاحب (جو مہتمم نشریات تھے) سے بھائی کی سفارش کی۔ ریڈیو
کی یہ پالیسی تھی کہ دونوں بھائی ایک جگہ کام نہیں کر سکتے۔ اس لئے جب ایڈیشنل
سکریٹریٹ قائم ہوا تو انھوں نے اپنی جگہ بھائی کو ملازم رکھوا کر خود سکشن
آفیسر ہو کر ایڈیشنل سکریٹریٹ میں آگئے۔

۱۹۴۴ء میں ان کی شادی خان بہادر سید احمد خان مرحوم کی صاحبزادی سے
ہوئی۔ جن سے چار لڑکیاں اور تین لڑکے ہوئے۔

۱۹۴۵ء میں پہلا فیچر "سہراب رستم" لکھا۔ اس کے بعد بیسیوں ڈرامے اور
فیچر لکھے۔ اسٹیج ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے دو بھائی عزیز قریشی بی اے، قدیر قریشی
بی کام اور ایک بہن رحمانی بیگم ایم۔ اے سابق لیکچرار کلیہ اناث جامعہ عثمانیہ ہیں۔ جو
رکن الدین احسان، ایم اے سابق لیکچرار سیاسیات جامعہ عثمانیہ سے بیاہی گئیں۔

ابتدا ہی سے مزاح کی طرف مائل رہے۔ طبعی و فطری رجحان مزاح ہی کی
طرف تھا۔

انھوں نے بچوں کے لئے ڈرامے بھی لکھے۔ ایک مزاحیہ مضامین کا مجموعہ

"مزاج شریف" شائع ہو چکا ہے۔ ڈرامہ "محبوب" بھی کتابی شکل میں شائع ہوا۔
"سلگتے آنچل" "محبوب" اور "جھلک" اسٹیج بھی ہوئے اور براڈ کاسٹ بھی ہوئے۔ نشری
ڈراموں کا کوئی مجموعہ نہیں شائع کروایا۔ اس لئے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ جو صوتی اثرات
ذہن پر اثر انداز ہو سکتے ہیں وہ پڑھنے سے محسوس نہیں کئے جا سکتے۔ سنجیدہ،
مزاحیہ، سماجی اور تاریخی ڈرامے لکھے ہیں۔ ڈراموں کی فہرست کچھ اس طرح ہے:

۱. سہراب رستم (بچوں کے لئے)
۲۔ مذاق
۳۔ نارنجی رنگ
۴۔ چاند بی بی
۵. عبدالرزاق لاری
۶. ننھی سانولی
۷۔ حویلی کا چاند (محبوبہ)
۸۔ محمد قلی قطب شاہ (بھاگ متی)
۹۔ تانا شاہ
۱۰۔ جھلک
۱۱۔ روشنی
۱۲۔ سلگتے آنچل
۱۳۔ نقشِ فریادی (غالب)

رشید قریشی کو ریڈیو سے خاص دلچسپی رہی اس لئے وہ ریڈیو ڈرامے کے فن
سے بخوبی واقف ہیں۔ انھوں نے ہر قسم کے ڈرامے لکھے لیکن انھیں خاص شہرت
تاریخی ڈراموں سے ملی۔ ریڈیو پر پیش کئے گئے ان کے تاریخی ڈرامے بے حد پسند کئے
گئے۔ "چاند بی بی، عبدالرزاق لاری، ننھی سانولی، بھاگ متی، حویلی کا چاند،
تانا شاہ" ان کے مشہور تاریخی ڈرامے ہیں۔

"حویلی کا چاند" (محبوب) ایک طویل ڈرامہ ہے جس میں محبوب علی خان،
حکمراں ریاست حیدرآباد کی زندگی کے مختلف واقعات کو پیش کیا گیا۔ رشید قریشی نے

ڈرامہ گولکنڈہ سوسائٹی کی فرمائش پر اسٹیج کے لئے لکھا۔ بعد میں "حویلی کا چاند" کے نام سے ریڈیو پر پیش کیا گیا۔ دوسرے تاریخی ڈراموں کی طرح اس میں بھی تاریخی حقائق کی بجائے روایتوں کو استعمال کیا گیا۔

مختلف عنوانات کے تحت محبوب علی خاں کی تاج پوشی، ان کی عوام میں ہردلعزیزی، سردار بیگم سے ملاقات اور عشق، سال گرہ، طغیانی، قحط، عثمان علی خاں کی تاج پوشی کے اعلان کے مناظر ٹکڑوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ڈرامے میں وحدت تاثر کی کمی ہے۔ مختلف روایتوں پر مبنی مناظر کو جوڑ کر ڈرامہ بنایا گیا ہے۔ اس لئے کسی خاص قسم کی تقسیم کا اندازہ نہیں ہوتا کشمکش اور کرداروں کا تصادم بھی نہیں ملتا۔

رشید قریشی نے محبوب علی خاں اور سردار بیگم کی ملاقات بڑی رومانٹک انداز میں پیش کی ہے۔ ڈرامہ پڑھنے والا کو یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے سردار بیگم ان کی پہلی محبت ہے۔ لیکن آخری سین میں ملکہ کے آنے اور اپنے لڑکے کو ولی عہد بنانے کی خواہش سے یہ پتہ چلتا ہے کہ سردار بیگم تو محض ہوا کا ایک جھونکا تھیں۔ تاریخ کا مطالعہ کئے بغیر صرف ڈرامہ پڑھنے والے یہ جان ہی نہیں سکتے کہ ملکہ کے بطن سے ہونے والا لڑکا کون تھا۔ عثمان علی خاں کون تھے۔ اندرا کا کردار رشید قریشی کی اختراع ہے جس کے ذریعے انھوں نے محبوب علی خاں کا ذہنی سطح پر محاسبہ کیا ہے۔ ہوٹل کے منظر کے ذریعہ انھوں نے بادشاہ سے رعایا کی محبت پیش کی ہے۔ اور اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ رعایا حضوروں کی محبت میں رہا کرتی تھی۔ محبت کی یہ انتہا تھی کہ وہ بادشاہ کے خلاف ایک لفظ بھی سننا پسند نہیں کرتے تھے۔

ایک شخص: یہ محبوب علی پاشا کیا جھگڑے بادشاہ ہیں، جب دیکھو شکار ...

اس طرح سیر سپاٹوں میں رہیں گے تو رعایا کی خبر گیری کون کرے گا؟

(دوسرا گاہک اٹھ کھڑا ہوتا ہے ایک شخص کو کھڑا کر کے اس کا گریباں پکڑ لیتا ہے۔ ایک شخص اپنے آپ کو چھڑانے کی کوشش کرتا ہے تو دوسرا گاہک ایک زوردار جھٹکہ دیتا ہے)

دوسرا گاہک : کون سے جنگل کے ہیں میاں آپ؟

ایک شخص : گریباں چھوڑ میرا ' دور ہٹ

میر صاحب : (اپنی جگہ سے اٹھ کر موقعہ واردات پر آجاتے ہیں) کیا ارشاد فرمائے میاں آپ۔ محبوب علی پاشاہ جنگل میں شکار کھیلتے رہے تو رعایا کی خبر گیری کون کرے گا؟ آپ کو معلوم ہونا چاہیئے میاں کہ اُنھوں اپنی ریاست کا انتظام ایسا اچھا جمائے ہیں کہ اُنوں کیئں بھی رہو یہ کارخانہ چلتیچ رہنا۔ اب دیکھو آپ اللہ آسمان پر ہے نا؟ بولو — ہے نا۔

ایک شخص : جی ہاں۔ اللہ آسمان پر ہے۔

میر صاحب : اللہ آسمان پر ہے لیکن دنیا کے کاروبار برابر چل رئیں یا نیئں — بولو؟

ایک شخص : جی ہاں چل تو رہے ہیں۔

میر صاحب : تو بحث ختم (پھر اپنی جگہ آبیٹھتے ہیں) ایک پیالی اور میرے جانی — کھڑے چمچے والی۔

تیسرا گاہک : بحث ختم نہیں ہوتی۔ بحث شروع ہوتی ہے۔ اب سمجھا ہیں

مطلب ان کے بولنے کا (چاقو نکالتا ہے) اپنی رگوں میں چار مینار کی کھچڑی کا خون ہے۔ میرے محبوب علی پاشاہ کو کوئی کچھ بولیگا تو آنتڑیاں زمین پر گرا دیوں گا (چاقو اونچا کرتا ہے)

رشید قریشی کو زبان پر عبور ہے۔ وہ مکالموں میں کردار کی زبان کا خیال رکھتے ہیں۔

سردار محل والے منظر میں ــ سردار بیگم کے انگریزی بولنے والا سین مصنوعی سا لگتا ہے۔ شاید رشید قریشی نے اس سین کو مزاح کے لئے شامل کیا ہو۔

ڈرامے میں بعض جگہ محبوب علی پاشاہ کے کردار کو الجھا دیا گیا ہے۔ ایک سین میں ان کے سامنے ناچنے کے لئے ان کی بیٹی ثریا آجاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے بادشاہ اپنی تھکن اتارنے کے لئے سامانِ عیش کا عادی ہے۔ ناچ گانے اور رقص کا عادی ہے۔ لیکن دوسری طرف یہ محسوس ہوتا ہے وہ بالکل سادہ زندگی گذار رہا ہے۔

مشتری: میں حضور کے ساتھ حیدرآباد میں رہوں گی۔

اعلیٰحضرت: تو میرے ساتھ آؤ۔

(اعلیٰحضرت مشتری کا ہاتھ پکڑ کر اسے ایک چھوٹے سے کمرے میں لاتے ہیں۔ یہاں ایک کمبل بچھی ہے۔ رحل پر قرآن شریف رکھا ہے۔ کونے میں صراحی، رکابی، گلاس رکھا ہے۔ مشتری دیدے پھاڑ کر کمرے کا جائزہ لیتی ہے)

مشتری: یہاں رہتے ہیں آپ؟

اعلیٰحضرت: ہاں ہم یہاں رہتے ہیں۔
مشتری: یہاں کیوں رہتے ہیں آپ؟
اعلیٰحضرت: ہم یہاں اس لئے رہتے ہیں کہ ہمیں اندازہ ہو کہ وہ غریب کس طرح زندگی گذارتا ہے جو ہمیں بادشاہ مانتا ہے۔ جلنے کی تکلیف جاننے کے لئے آگ میں جلنا پڑتا ہے۔

اور دوسری طرف:

اعلیٰحضرت: ہم بھی تھک گئے۔ دماغ بھی تھک گیا۔ روح بھی نڈھال ہوگئی اب کچھ سامانِ فرحت چاہیئے۔
سردار بیگم: ابھی حاضر ہوگا سامانِ فرحت
چھم چھم چھم چھم چھم چھم......
(ثریا ناچتی ہوئی داخل ہوتی ہے)
مکالمے بعض جگہوں پہ بہت خوب ہیں۔ مثلاً
قلندر شاہ: محبوب علی خاں۔ اللہ نے تجھے بادشاہ بنایا۔ تجھے بادشاہ ہی رہنا چاہیئے تھا۔ تیرے درباریوں نے تجھے اللہ بنا دیا۔ تجھے اللہ نہیں بننا چاہیئے تھا۔ تو اس قدر بے وقوف ہے مجھے معلوم نہ تھا۔

یا

اعلیٰحضرت: جو بادشاہ اپنے آپ پر ظلم کرتا ہے۔ رعایا اس کے ظلم سے محفوظ رہتی ہے۔ دراصل اس طرح ہم اپنی تربیت کرتے ہیں۔ اللہ نے ہمیں بادشاہ بنا دیا ہم اپنے آپ کو انسان بناتے ہیں۔

قلندر شاہ : اپنے آپ کو بچا۔ ورنہ مر جائے گا۔ شراب اور عورت دونوں کی ایک خاصیت ہوتی ہے۔ ایک گھونٹ کے بعد دوسرا گھونٹ اور ایک عورت کے بعد دوسری عورت! اپنی نسل کے لئے صرف ایک عورت کو چن لے۔ ورنہ تالاب کے اندر بیلیں جس طرح تیراک کو جکڑ لیتی ہیں یہ عورتیں بھی اسی طرح تجھ سے لپٹ جائیں گی۔

رشید قریشی کے دوسرے تاریخی ڈراموں میں بھی یہی خصوصیات ہیں ان ڈراموں کی بنیاد بھی مشہور روایتیں اور قصے ہیں۔ تاریخ کی سچائی سے ان کا واسطہ نہیں۔

"چاندنی بی" "عبدالرزاق لاری" "ننھی سانولی" "بھاگ متی" "تاناشاہ"

ان میں "ننھی سانولی اور بھاگ متی" محبت کے قصے ہیں جو مبالغہ سے بیان کیے گئے ہیں۔ "ننھی سانولی" کو رشید قریشی نے "انارکلی" بنادیا۔

سماجی ڈراموں میں انھوں نے "سبق آموزی" کا انداز اپنایا — "سلگتے آنچل" مرد کے ظلم کی داستان ہے۔ اختر کی خالہ زاد بہن مریم اپنے شوہر کے مظالم کا شکار ہے۔ مریم کی والدہ سکینہ کو اختر کے گھر لے آتی ہے۔ اور اختر اسے یہ ترغیب دیتا ہے کہ وہ حالات سے لڑنے کی ہمت پیدا کرے اور عورت کو کمزور نہ سمجھے۔

اختر : کون سکینہ خالہ، اور یہ کون — کون ہے یہ

سکینہ : یہ مریم ہے۔ اختر۔ مریم! نہیں پہچانا؟

اختر : مریم؟ مریم — اس حالت میں۔ انسان کی حالت کے ساتھ اس

کے نام بھی بدلتے جائیں ورنہ وہ پہچانے نہیں جاتے ۔

سکینہ : کیا کہوں بیٹا ۔ داماد ایسا ملا ہے کہ کسی کو بدقسمتی اتنی بری نہ ملی ہو۔ داماد سے نہیں دق سے میں نے اپنی بیٹی کو بیاہ دیا ۔ گھر کا کام کاج کرتی شوہر کی ناز برداری کرتی ہے کڑھتی رہتی ہے ۔ ذرا صاف ستھرے کپڑے پہن لئے غضب ہو گیا ۔ ذرا سنگھار کر لیا تو آفت آگئی نہ جانے کس طرح یہ شبہ اس کمبخت کے دل میں بیٹھ گیا ہے کہ میری مریم خوب صورت ہے تو اس کے لئے نہیں ۔ وہ سنگھار کرتی ہے تو اس کے لئے نہیں ۔ وہ چپ بھی رہتی ہے تو وہ بھڑک اٹھتا ہے کہ نہ جانے کس کے خیال میں کھوئی بیٹھی ہے ۔ میری بیٹی اس زندگی کو سہتے سہتے مرنے جا رہی ہے ۔ بیٹا اب اسے سینی ٹوریم میں شریک کرنا ہے ۔

اختر : سکینہ خالہ ۔ اس ایک مریم کے پیچھے ہزار مریمیں مرنے کو جائیں گے ۔ ان مریموں کی جہالت، ان مریموں کی کمزوری ان کی موت ہے ۔ ان کے حلقوں سے آواز نہیں نکلتی کیا ؟ ان کو تڑپ کر بھڑنا نہیں آتا کیا؟ مرنا تو بہر حال مریم کو ہے ۔ لیکن دق سے کیوں مرے ۔ ظالموں سے ٹکرا کر اپنی جان سے کیوں نہ جائے ۔ تب تو یہ موت زیادہ آرام دہ ہو گی ۔ یہ موت ایک نئی زندگی کو جنم دے گی ۔ جس میں مریم اپنا سر بلند کرتے ہوئے جئے گی ۔

رشید قریشی کے ڈراموں میں نازک، لطیف جذبات کی عکاسی ملتی ہے ۔ رشید قریشی آزادی کے قبل سے لکھ رہے ہیں اور آج بھی ان کا قلم تازہ ہے ۔

# بھارت چند کھنّہ

بھارت چند کھنّہ ۲۲ جون ۱۹۱۲ء کو پنجاب میں پیدا ہوئے۔ بی اے وہیں سے کیا۔ عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم اے کیا اور کیمبرج یونیورسٹی سے ٹرائی پوس کیمبرج کیا۔ ایک عرصہ تک ملازمت نہیں ملی۔ بطور اہلکار اپنی ملازمت کا آغاز کیا اور ترقی کرتے کرتے انڈین اڈمنسٹریشن سروس کیا۔ مختلف عہدوں پہ کام کیا۔ معتمد گورنر آندھرا پردیش بھی رہے۔ دو لڑکیاں ہیں جن میں سے ایک لڑکی امریکہ میں ڈاکٹر ہے۔ کرکٹ کے بہت اچھے کھلاڑی رہ چکے ہیں۔ پنجاب اور عثمانیہ کی ٹیموں کی قیادت کر چکے ہیں۔ کیمبرج "بلو" ریاست کی ٹیم کی نمائندگی اور کپتانی کر چکے ہیں۔

ان کا پہلا ڈرامہ "اُلٹے بانس بریلی" دکن ریڈیو سے نشر ہوا تھا۔ ان کے لگ بھگ پندرہ بیس ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ ان کی تصنیف "تیرِ نیم کش" میں حسبِ ذیل ریڈیائی ڈرامے شامل ہیں:

۱۔ اُلٹے بانس بریلی
۲۔ ٹیلی فون
۳۔ عہدہ دار کی پکار
۴۔ زندہ شہید
۵۔ تین بچیاں

۶۔ کڑوا

ان کے علاوہ "دو چمچے کم" ۱۹۸۱ء میں نشر ہوا تھا۔ بھارت چند کھنہ قدیم ڈراما نگار اور مزاح نگار ہیں۔ آزادی سے قبل ان کی تحریریں تمام مقبول رسائل میں شائع ہو چکی ہیں۔ ایک عرصہ سے صرف ڈرامے اور مزاحیہ مضامین لکھتے ہیں۔ بنیادی طور پر مزاح نگار سمجھے جاتے ہیں۔ مزاحیہ مضامین اور ڈراموں کا ایک مجموعہ "تیر نیم کش" شائع ہو چکا ہے۔

بھارت چند کھنہ کے ڈراموں کا تعلق انسان کی زندگی اور زندگی کے ماحول سے رہا۔ چونکہ مزاح نگار ہیں اس لئے اکثر ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ چونکہ ریاستی سکریٹریٹ میں اعلیٰ عہدوں پر کام کیا اس لئے اونچے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اکثر اپنے ڈراموں میں جو مسائل پیش کرتے ہیں وہ متوسط یا نچلے طبقے کے نہیں ہوتے۔ مسائل کے ساتھ ان کا رویّہ مزاحیہ ہے۔ ان کے اس رویے کی ایک خوبصورت مثال ڈرامہ "ٹیلی فون" ہے جس میں کھنہ صاحب نے شریف، وضع دار اور ملنسار لوگوں کے گھروں میں ٹیلی فون سے پیدا ہونے والی دشواریوں کا خاکہ پیش کیا ہے کہ کس طرح لوگ ٹیلی فون استعمال کرنے گھر پہنچ جاتے ہیں اور مکینوں کی مصروفیات اور آرام میں دخل انداز ہوتے ہیں۔ بعض ٹیلی فون کرنے والے لوگ وہ ہوتے ہیں جو صحیح نمبر نہیں ملاتے بلکہ رانگ نمبر پر معذرت خواہی کرنے کے بجائے غیر ضروری اور احمقانہ بات چیت کرنے لگتے ہیں۔ کبھی کبھی ٹیلی فون پر بات چیت ہو جائے تو ان سے پیچھا چھڑانا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایسی افتاد سے بچنے کا سہل طریقہ تو یہ ہے کہ ٹیلی فون کا آلہ رکھ دیا جائے مگر مروّت ایسا کرنے سے روکتی ہے۔ اس ڈرامے میں بتایا گیا ہے کہ مولوی صراط المستقیم

اپنے گھر میں اتوار کی صبح آرام سے کرسی پر ٹانگیں پھیلائے تازہ اخبار پڑھ رہے ہیں کیونکہ اتوار ہے دفتر کو چھٹی ہے وہ آرام کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے مکان میں ٹیلی فون ہے مگر اس ٹیلی فون سے گھر والوں سے زیادہ باہر والے استفادہ کرتے ہیں۔ کوئی رانگ نمبر پر وضاحت کے باوجود بات چیت کے سلسلہ کو طویل دیتا ہے اور وہ برہم ہو کر ٹیلی فون کا آلہ رکھ دیتے ہیں۔ چونکہ اتوار ہے اس لئے ناشتہ میں خاص چیزیں تیار کی جاتی ہیں۔ اور صراط المستقیم اپنے ملازم کو بلا کر ناشتہ میں تاخیر کی وجہ دریافت کرتے ہیں اور یہاں نوکر سے صراط المستقیم کی بات چیت ذرا طویل ہو گئی اور یہ طوالت خر دماغ نوکر سے محض اس لئے ہے کہ نوکر انھیں یہ بتائے کہ صبح ۹ بجے انھیں کیا چاہیئے۔ نوکر سمجھنے سے قاصر ہے۔ بہر حال وہ یہ چاہتے ہیں کہ نوکر انھیں بتائے کہ وہ ناشتہ کے لئے بے چین ہیں۔ اسی دوران پھر ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے اور فون پر یہ دریافت کیا جاتا ہے کہ وہ کہاں سے بات کر رہے ہیں۔ صراط المستقیم اس احمقانہ سوال پر چراغ پا ہو جاتے ہیں کیونکہ دوسری طرف سے 'ریل آئی یا نہیں' یہ دریافت کیا جاتا ہے۔ وہ ریلوے کے دفتر اطلاعات کو فون کرنے اور توجہ کے ساتھ صحیح نمبر ملانے کی ہدایت کرتے ہیں۔ ابھی اس کوفت سے نجات بھی نہیں ملنے پائی کہ ایک اجنبی اندر آتا ہے۔ صراط المستقیم اجنبی کو دیکھ کر کہتے ہیں کہ اس سے ان کی اس سے پہلے ملاقات تو نہیں ہے شاید وہ غلط پتے پر پہنچ گیا ہے۔ پھر وہ سمجھتے ہیں کہ وہ ملازمت کے سلسلے میں مدد حاصل کرنے آیا ہے اور وہ اس سے صاف صاف کہنا چاہتے ہیں کہ وہ کوئی مدد نہیں کر سکتے۔ مگر اجنبی تو ٹیلی فون کرنے کی اجازت مانگتا ہے۔ وہ اس کی اجازت دے دیتے ہیں اور ٹیلی فون کے پاس کرسی بھی رکھ دیتے ہیں۔

اجنبی کسی شفاخانہ کو فون کرکے آر۔ ایم۔ او سے بات کرنا چاہتا ہے مگر ڈاکٹر صاحب شفاخانہ میں نہیں ہیں۔ اور وہ تھوڑی دیر بعد پھر ربط پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ پھر تھوڑی دیر بعد فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ کوئی صاحب پروفیسر طور مار البحث سے بات کرنا چاہتے ہیں۔ اور ان کا مکان کوئی پچھ سو گز کے فاصلے پر ہے۔ بات کرنے والے کی خواہش پر وہ نوکر کے ذریعے پروفیسر کو فون نمبر ۸۴۴۳۳ ۷ سے ایک صاحب ان سے بات کرنے کے بارے میں اطلاع روانہ کرتے ہیں۔ دوسرے منظر میں صراط المستقیم کھانے کے کمرے میں ہیں۔ اور ان کے سامنے لذیذ ناشتہ' حلوا' انڈے وغیرہ ہیں۔ ساری کوفت کو بھول کر مزے سے ناشتہ کر رہے ہیں اور نہایت خوشی کے عالم میں بیگم سے بات کر رہے ہیں کہ راشدہ ٹیلی فون کرنے آجاتی ہے۔ اور اکثر وہ کئی لوگوں کو ٹیلی فون کرکے دنیا بھر کی باتیں کرتی ہیں۔ صراط المستقیم اور ان کی بیگم صاحبہ راشدہ کے مسلسل فون کرنے اور فون پر طویل بات چیت سے عاجز ہیں مگر ترش روی سے کام نہیں لیتے۔ پھر پروفیسر صاحب بھی آجاتے ہیں۔ صراط المستقیم کا شکریہ ادا کرنے کے بجائے یہ کہتے ہیں کہ پڑوسیوں کے گھر میں فون ہونا بھی زحمت کا باعث ہے۔ صراط المستقیم انھیں فون کرنے کے لئے لے آتے ہیں اور چائے بھی بھجواتے ہیں۔ پروفیسر صاحب چائے کے بعد پان کا تقاضہ کرتے ہیں۔ ناشتہ سے فارغ ہوتے ہیں اور فون کرنے والے بھی رخصت ہو جاتے ہیں۔ اتوار کی چھٹی کا پوری طرح لطف اٹھانے کے لئے وہ بیگم صاحبہ سے اپنی پسند کا ریکارڈ لگوانے کی خواہش کرتے ہیں۔ اور جب یہ ریکارڈ لگایا جاتا ہے تو ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ فون پر معتمد صاحب کسی اسکیم کی فائیل کے کر جو صراط المستقیم کے گھر میں ہوتی ہے فوراً

گھر پہنچنے کا حکم صادر کرتے ہیں اور اتوار کے دن بھی آرام نصیب نہیں ہوتا۔ اور یہ سب ٹیلی فون کی وجہ سے ہوتا ہے جو کسی مصیبت سے کم نہیں ...

اس ڈرامے میں دوسروں کا ٹیلی فون استعمال کرنے والوں کی ڈھٹائی اور صاحب خانہ کی پریشانیوں کو بہتر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس کے مکالمے طویل ہیں اور بات میں بات پیدا کرنے کے لئے نوکر سے بات چیت ہو رہی ہے۔ راشدہ جو اکثر گھر پہنچ کر کئی جگہ فون کرتی ہے۔ ایک جگہ فون پر معلوم ہو جائے کہ جن سے بات کرنا ہے وہ کہیں باہر گئے ہوئے ہیں تو دوسری جگہ فون کرتی ہے اور اس طرح بات چیت کا سلسلہ دراز ہوتا ہے۔ راشدہ "تذکیر" میں بات کرتی ہے:

"ہیلو ... آپ کہاں سے ... جی ہم محلہ غلام گردش سے بات کر رہے ہیں۔ سرور صاحب تشریف رکھتے ہیں — بات کر رہے ہیں۔ بس آواز نہیں پہچانا — جی - - میں راشدہ ہوں — جی ہاں — ایک صاحب کے مکان سے ٹیلی فون کر رہا ہوں — جی ہاں — گھر کے قریب میں یہی ہے — جی کوئی نہیں ہے۔ ٹیلی فون باہر برآمدے میں رہتا ہے۔ اچھا تو سنئے — ہم آج سنیما دیکھنے جا رہے ہیں — جی کوئی پکا نہیں ... زینت جائیں گے نہیں تو پھول اور وہ بھی نہیں دیکھ سکے تو پھر شاہ جہاں یا پردیسی یا پریت کی ریت دیکھیں گے۔ جی میں کس طرح بتاؤں — آپ ضرور آئیے۔ جی گھر پر آ جائیے — پھر جیسا تصفیہ ہو — یا جیسا آپ کہیں گے — جی مجھے نہیں معلوم۔ خفا کیں بول رہے تھے آپ آگئے تو نہیں بھائی آپ ضرور آئیے۔ آپ کو میرے

میرکی قسم ۔ جھوٹے باتاں مت کیجئے ۔ فضول بہانہ بازی سے کیا فائدہ ؟ ۔
جی نہیں ۔ میرے کو سب معلوم ہے ۔ بڑے ٹینس کھیلنے والے ۔ ایک دن نہیں
گئے تو کیا ہوا ؟ جی کچھ نہیں ہوتا ۔۔۔ جی کچھ نہیں ہوتا ۔ یہ دیکھئے آپ فضول
باتیں نہ کیجئے ۔۔۔ جی بول دوں ممّا کو آپ کیا کہہ رہے ہیں سو ۔ جی جوتے
کھائیں گے آپ ۔۔۔ میرے کو وہ سب معلوم نہیں ۔۔۔ جی حکم ہی سمجھئے ۔
آج پورے پانچ بجے آپ آجائیے ۔۔۔۔ جی اور کوئی نہیں رہے گا ۔۔۔ جی
اور کوئی نہیں رہے گا ۔۔۔۔ خدا کی قسم میری جان کی قسم ۔۔۔ تو آئیں گے نا
آپ ۔۔۔۔ نہیں آئے تو میں بھی نہیں جاؤں گا ۔۔۔۔ وہ کس طرح ؟
اچھا اوڑھ کو سو جاؤں گا ۔۔۔ بولوں گا سر میں درد ہے ۔۔۔ بخار ہے ۔۔۔۔
۔۔ کھانسی ہے ۔۔۔ زکام ہے ۔۔۔ جی کچھ بھی تو بولوں گا ۔۔۔ مگر جاؤں گا
ہرگز نہیں ۔۔۔ تو آپ وعدہ کرتے ہیں ۔۔۔ اچھی بات ہے ۔۔۔
DON'T BE SILLY ۔۔۔ کیا کہا ۔۔ SHUT UP ۔ میں انتظار کروں گا ۔
جی وقت پر آجائیے ۔۔۔ کھیل شروع ہونے کے بعد مزا نہیں آتا ۔۔۔ دیکھنا
تو پورا ۔۔۔ نہیں تو کیا فائدہ ۔۔ جی ہاں ۔۔۔ تو PROMISE اچھا خدا حافظ
۔۔۔ جی میں نے کہا خدا حافظ ۔۔"

ڈرامے میں فون پر ہونے والی بات چیت اسی طرح طویل ہے ۔
بھارت چند کھنہ کے دوسرے ڈراموں میں مکالمے طویل ہوتے ہیں ۔ اس سے
اکتاہٹ پیدا ہونے کا احتمال ہے ۔ بھارت چند کھنّہ کے لکھے ہوئے ڈراموں
میں مکالمے دلچسپ ہیں ۔ ان میں تمام فنّی عوامل بہتر طنز و ظرافت کی نشاندہی کرتے

ہیں۔ بھارت چند کھنہ کے ڈراموں کی زبان سادہ اور بول چال کی زبان ہے۔
ان مکالموں کے ذریعہ بھارت چند کھنہ نے واضح کر دیا ہے کہ دورِ حاضر کی تہذیب
کے دلدادہ نوجوان لڑکے لڑکیاں کدھر جا رہے ہیں؟ ڈرامہ میں طنزیہ عنصر
کارفرما ہے جس میں مزاح بھی پیدا کیا گیا ہے۔ پلاٹ جچا تُلا اور کردارو
کے عمل میں منفرد کشمکش بتائی گئی ہے۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ بھارت
چند کھنہ کے قلم میں کامیاب ڈرامہ نگار کی خصوصیات موجود ہیں۔

# عاقل علی خاں

محمد عاقل علی خاں مئی ۱۹۱۸ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام غلام احمد زماں خاں تھا۔ سیفی اورنگ آبادی تخلص تھا۔ ایک بھائی محمد یوسف علی خاں اور ایک بہن شمس النساء ناہید تھے۔

آٹھویں جماعت میں تھے والدہ کا انتقال ہوگیا۔ ابتدائی تعلیم اورنگ آباد ہائی اسکول اور مدرسہ فوقانیہ عثمانیہ ناندیڑ میں پائی۔ عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم اے کیا، تعلیم مکمل کرنے کے بعد ریڈیو اسٹیشن حیدرآباد اور اورنگ آباد سے چند سال وابستہ رہے۔ پھر چادرگھاٹ اسکول میں لیکچرر تاریخ مقرر ہوئے۔ سٹی کالج میں ایک برس اور عثمانیہ کالج اورنگ آباد میں تین برس لیکچرر رہے۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں ۱۹۵۶ء تک لیکچرر رہے۔ صوبوں کی لسانی بنیاد پر جب تقسیم ہوئی تو وہ کرناٹک چلے گئے اور گلبرگہ گورنمنٹ کالج میں پیشۂ تدریس سے وابستہ رہے پھر گورنمنٹ کالج چتردرگ میں صدر شعبہ سیاسیات اور بعد میں بحیثیت پرنسپل کام کرتے رہے۔ ۵ مئی ۱۹۷۲ء کو گلبرگہ میں انتقال ہوا۔

ابتداء سے انھیں شعر و ادب سے خاص شغف رہا۔ ہائی اسکول کے زمانے سے شعر کہتے تھے۔ عاقل تخلص تھا۔ افسانے بھی لکھے لیکن بحیثیت ڈرامہ نگار شہرت ملی۔ ڈرامے لکھنے میں انھیں کمال حاصل تھا۔ کبھی کبھار ریڈیو اسٹیشن پہنچ کر

ڈراما نشر ہونے سے کچھ دیر قبل ڈراما لکھنے بیٹھتے۔ قلم برداشتہ لکھتے۔ باتیں بھی کرتے جاتے، تاش بھی کھیلتے رہتے اور ڈراما بھی لکھواتے جاتے تھے۔

ریڈیو ڈراما لکھنے میں انھیں خاص دسترس حاصل تھی۔ ان کے مشہور نشر شدہ ڈرامے حسبِ ذیل ہیں:

| | |
|---|---|
| ۱۔ رانی کرناوتی | ۷۔ انوکھی کہانی |
| ۲۔ روپ متی | ۸۔ ٹھنڈی آگ |
| ۳۔ سیب کا درخت | ۹۔ دیلری |
| ۴۔ ایک ہاتھ کی تالی | ۱۰۔ پہچان |
| ۵۔ شبھ دن | ۱۱۔ دولہن |
| ۶۔ پرکاش کا وہی کمرہ | ۱۲۔ راجہ رانی |

۱۳۔ پھلجھڑیاں

ان کے علاوہ غنائیے اور میوزیکل فیچر بھی لکھے جن قابلِ ذکر ہیں:

۱۔ عروجِ آدم (غنائیہ)
۲۔ جھولے (غنائیہ)
۳۔ رم جھم (میوزیکل فیچر)

عاقل علی خاں کے ڈراموں کا موضوع محبت ہوتا ہے۔ انسانی جذبات کی کشمکش اور قربانی کو وہ پیش کرتے ہیں۔ "ٹھنڈی آگ" "انوکھی کہانی" اور "روپ متی" محبت کی کہانیاں ہیں۔

"ٹھنڈی آگ" میں بیمار ٹھاکر چاہتا ہے کہ اس کی بیٹی لاجونتی کی

شادی رندھیر سے ہوجائے ۔ رندھیر آرٹسٹ ہے ۔ وہ لاجونتی سے پیار کرتا ہے ۔
لیکن لاجونتی رندھیر سے نہیں شیکھر سے پیار کرتی ہے ۔ رندھیر اپنی محبت قربان
کرکے لاجونتی اور شیکھر کو ایک کرنے کی ٹھان لیتا ہے ۔ رندھیر کی بہن سوشیلا
شیکھر سے پیار کرتی ہے ۔ شیکھر کی ماں بھی یہی چاہتی ہے کہ سوشیلا اور شیکھر
ایک ہوجائیں ۔ لیکن رندھیر کے کہنے پر سوشیلا اپنا پیار قربان کردیتی ہے ۔
رندھیر اور سوشیلا کی کوشش سے شیکھر اور لاجونتی ایک ہوجاتے ہیں ۔ آخر میں
رندھیر کو پتہ چلتا ہے کہ سوشیلا شیکھر سے پیار کرتی تھی تو وہ بہت پچھتاتا ہے ۔
دونوں اپنی اپنی محبت کی اخشوں کو سینے لگائے مرجاتے ہیں ۔

" انوکھی کہانی " بھی ٹریجڈی ہے ۔ چترا اور پرشانت ایک دوسرے
سے پیار کرتے ہیں ۔ دونوں کی شادی ہوجاتی ہے ۔ لیکن پرشانت کو ہوائی جہاز
اُڑانے کا شوق ہے ۔ وہ چترا کے منع کرنے کے باوجود ہوائی جہاز اُڑاتا ہے
اور غلائی کرتب بتاتے بتاتے حادثے کا شکار ہوجاتا ہے ۔ پرشانت اس بات
سے کڑھتا ہے کہ چترا سب کچھ بھول کر اس کی تیمارداری میں لگی رہے ۔ وہ
چاہتا ہے کہ چترا پہلے ہی کی طرح شگفتہ رہے ، ہنستی بولتی رہے ، تفریح کرے ۔
وہ چترا کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اس کے بھائی نریندر کے ساتھ گھومنے پھرنے جایا
کرے ۔ چترا ابتداء میں صرف پرشانت کا حکم ماننے کے لئے نریندر کے ساتھ جاتی
ہے پھر وہ آہستہ آہستہ نریندر میں دلچسپی لینے لگتی ہے ۔ نرس پرشانت کے درد
کو سمجھتی ہے ۔ وہ چترا کو سمجھاتی ہے لیکن چترا نرس پر شک کرنے لگتی ہے ۔
نرس پرشانت کی ماں کو سمجھاتی ہے ۔ پرشانت کی ماں انوکھا فیصلہ کرتی ہے ۔

وہ پرشانت کو جو معذور اور اپاہج ہے زہر دے دیتی ہے پھر خود زہر پی کر خودکشی کر لیتی ہے۔

"روپ متی" ایک تاریخی ڈراما ہے جس میں عاقل علی خاں نے روپ متی اور باز بہادر کی محبت کی داستان لکھی ہے۔ مغلوں کے شادی آباد کو فتح کر لینے کے بعد ادھم خاں چاہتا ہے کہ روپ متی اس کی ملکہ بن جائے لیکن روپ متی خودکشی کر لیتی ہے۔ ان سارے ڈراموں کا انجام المیہ ہے۔ لیکن عاقل علی خاں نے صرف المیہ ڈرامے ہی نہیں لکھے بلکہ "دولہن" میں انھوں نے فرسودہ رسموں کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ "ہنستے آنسو" میں میاں بیوی کے درمیان پیدا ہونے والی غلط فہمی اور ازالہ کو پیش کیا ہے۔ عاقل علی خاں کو ریڈیو ڈرامے پر مکمل گرفت حاصل ہے۔ وہ بڑی چابک دستی سے کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں۔ مثلاً "انوکھی کہانی" کی ابتداء میں ہی کرداروں کا تعارف ہو جاتا ہے۔

چترا: پرشانت میں یہ کہتی ہوں کہ اس طرح بلا اجازت کسی کے کمرے میں آجانے کو تم کیا سمجھتے ہو؟

پرشانت: آنے والے کی عالی ہمتی۔

چترا: چوری اور اس پہ سر زوری۔ تمہیں کچھ خیال ہے پرشانت۔

پرشانت: خیال یہ ہی اگر قابو ہوتا چترا تو مسمریزمسٹ نہ بن جاتا اور اگر مسمریزمسٹ بن جاتا تو جن کو خیال میں لاتا انھیں نظروں کے سامنے بھی کھینچ بلاتا۔ اس طرح خود کھنچا کھنچا نہ آتا۔

چترا: اچھا ہوا تم انجینئر ہو کے رہ گئے پرشانت۔ شاعری بال بال بچ گئی

تم سے ۔ ورنہ نہ جانے کیا سے کیا کر دیتے ۔

اس طرح پتہ چل جاتا ہے کہ چترا اور پرشانت ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور پرشانت انجینئر ہے ۔

اسی طرح " ٹھنڈی آگ " میں :

لاجونتی : دیکھئے اب تو ذرا آرام کیجئے

ٹھاکر : ان بوڑھی ہڈیوں میں بڑا کس بل ہے لاجو ۔ تم چنتا نہ کرو ۔ اور ہاں لاجو تم نے رندھیر کی بنائی تصویریں دیکھی ہیں ۔

اس طرح یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ رندھیر ایک آرٹسٹ ہے ۔ ڈراما "ہنستے آنسو" کے ابتدائی مکالموں سے پتہ چل جاتا ہے کہ پرشانت اور اس کی بیوی چترا کے مزاج نہیں ملتے ۔ دونوں میں جھگڑا ہے ۔ پیسے کی کوئی کمی نہیں ہے ۔

دھرم داس : ( اپنے آپ سے ) بھگوان کی لیلا بھی نرالی ہے ۔ دینے کو دھن اتنا دیا ہے کہ خرچ نہیں ہوتا ۔ پر جیون سکھ نہیں ملا پرشانت بابو کو ۔ پتی پتنی کا جھگڑا ایک دن اور بہت ہوا تو دو دن پر یہاں تو برس کے سارے دن ۔ تیری لیلا عجیب ہے بھگوان ۔

چھوٹے چھوٹے مکالموں کے ذریعہ وہ کرداروں کا تعارف بڑے خوبصورت ڈھنگ سے کرواتے ہیں ۔ مثلاً یہ بتانے کے لئے کہ چترا صرف دولت مند ہی نہیں بلکہ تعلیم یافتہ بھی ہے ، وہ چترا سے کہلواتے ہیں ،

چترا : میں نے کالج میں اونچی تعلیم پائی ہے دھرم داس ۔ فلاسفی میں ڈگری لی ہے میں نے ۔ کیا تم مجھے اپنے پرشانت سیٹھ کی بیوی سمجھتے

ہوئے یہ خیال کرتے ہو کہ ان کی طرح میں بھی بدھی کھو بیٹھی ہوں۔

ان کے ڈراموں میں کرداروں کا تصادم اور کشمکش بھی پائی جاتی ہے۔ " ٹھنڈی آگ" میں کشمکش اس وقت شروع ہو جاتی ہے جب لاجونتی رندھیر کو یہ بتاتی ہے کہ وہ شیکھر سے پیار کرتی ہے۔

رندھیر: (بھرائی ہوئی آواز میں) لاجو! نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر۔ میری "مصوری" میری چترکاری کو مکمل کرنے کا سامان کر دو۔ مجھے معلوم ہونے دو کہ تمہارے سپنوں پر کس کی حکومت ہے۔ تمہیں پریم کی سوگند لاجو۔

لاجونتی: (روتی ہوئی) یہ — یہ انگوٹھی اور اس پر کا یہ لیکھ — (روتی ہے)

رندھیر: (سانسوں پر) شیکھر! (لاجو زیادہ رونے لگتی ہے) میں تمہارا شکریہ ادا کرتا ہوں لاجو — کہ تم نے — تم نے مجھے اس خدمت کا موقع دیا۔ تم جو چاہو گی وہی ہو گا — رندھیر نے پریم کیا ہے اور وہ پریم نبھانا بھی جانتا ہے۔ رندھیر پر بھروسہ رکھو لاجو۔ رندھیر تمہاری آشاؤں میں رنگ بھرے گا — بھرے گا۔

اور کرداروں کا تصادم شروع ہوتا ہے اور جذباتی رندھیر اپنی اور اپنی بہن کی زندگی برباد کر کے لاجونتی اور شیکھر کو ایک کر دیتا ہے۔

ڈرامے میں اس کا پتہ نہیں چلتا کہ شیکھر بھی لاجونتی کو پسند کرتا ہے یا نہیں؟ شیکھر اور سوشیلا پیار کرتے ہیں۔ صرف لاجونتی چونکہ شیکھر سے پیار

کرتی ہے۔ اس لئے رندھیر اتنی بڑی قربانی دیتا ہے۔ ڈراما نگار ہمیں اس قربانی کی ایک اور وجہ بھی بتاتا ہے۔

رندھیر: پریم امر ہوتا ہے باولی۔ اور تم نے ہی تو کہا ہے کہ خلش محبت کو جوان بنا دیتی ہے۔ مجھ سے پریم کا روپ نہ چھینو۔ اور میرا پریم اسی وقت نکھر سکتا ہے جب کہ میرے ارمانوں کا روپ بگڑ جائے۔ مجھ سے صاف صاف کہہ دو۔ میں چاچاجی سے کہہ کر تمہارے خوابوں کی تعبیر لا دوں گا۔

یعنی اپنا پریم امر کرنے اور نکھارنے کے لئے رندھیر قربانی دیتا ہے۔ اور سوشیلا مفت میں اس ایثار کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔

" انوکھی کہانی" میں کرداروں کا تصادم اور کشمکش اس وقت شروع ہوتی ہے جب پرشانت کا ایکسیڈنٹ ہو جاتا ہے اور وہ معذور ہو جاتا ہے اور یہ احساس کھائے جاتا ہے کہ چترا نے اس کی وجہ سے سیر و تفریح ترک کر دی ہے۔

پرشانت: (کسی قدر ملول لہجے میں) میری باتوں کو اور معنی نہ پہناؤ۔ چترا۔ (لمبا سانس) چترا میں نے تمہاری بات نہ مان کر اپنے آپ کو اس طرح اپاہج بنا لیا ہے۔ یہی تم پر کیا کم ظلم ہے جو تم اپنی سیر و تفریح اور صحت کا خیال بھی چھوڑ بیٹھی ہو۔ مجھے تمہارا یہ حال دیکھ کر اپنے اپاہج اور معذور ہو جانے کا احساس بہت دکھ پہنچانے لگا ہے چترا۔

چترا: تم ناراض ہوتے ہو تو کبھی کبھی چلی جایا کروں گی۔

پرشانت : دیکھو نریندر آیا ہوا ہے ۔ اور کہہ رہا تھا کہ آج گورنمنٹ
کالج میں ایک ورائٹی شو ہے ۔ وہ جا رہا ہے ۔ تم اس کے ساتھ
چلی جاؤ ___ میں تو تمھیں کہیں سیر و تفریح کو نہیں لے جا سکتا
تم نریندر ہی کے ساتھ گھوم آیا کرو ۔

چترا : اچھا

پھر جب چترا سیر و تفریح کرنے لگتی ہے تو پرشانت بے چین ہو جاتا
ہے اور ایک کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے ۔

نرس : پیڑا تو خود آپ نے بڑھائی ہے پرشانت بابو ۔

پرشانت : خود میں نے ؟

نرس : ہاں ! چترا دیوی پہلے آپ کے پاس سے ایک پل بھی نہیں
ہلتی تھیں ۔ آپ نے انھیں مجبور کیا ۔ ڈانٹا سمجھایا التجا
کی حکم دیا کہ وہ سیر و تفریح سے اپنا من بہلائیں ۔ اور جب ان
کا من بہلنے لگا تو آپ بیاکل ہیں ۔ آپ نے پہاڑی جھرنے کو
ارگھٹ راستوں سے نکال کر ڈھلان کی طرف کیوں چھوڑ دیا ؟
اور جب چھوڑ دیا ہے تو پہاڑ کی طرح اپنا دل مضبوط کیجئے ۔
پہاڑ کی چوٹی پر رہنے والے برف کی طرح اپنے صبر کو پگھلنے
مت دیجئے ۔

پھر نرس اور چترا میں اور نرس اور پرشانت کی ماں کے کرداروں میں
تصادم ہوتا ہے ۔

عاقل علی خاں جذباتی ڈرامے لکھتے ہیں۔ ان کے کردار شدید جذباتی ہوتے ہیں۔ اور اختتام اکثر صورتوں میں المیہ ہوتا ہے۔

عاقل علی خاں ریڈیائی ڈرامہ لکھنے کے فن سے واقف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں جگہ جگہ ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(دروازہ کھولنے کی آواز ـــ شہنائی اُجاگر)

(دروازہ بند کرنے کی آواز ـــ شہنائی پس منظر میں)

قدموں کی آواز قریب سے دور) (قدموں کی آواز کے ساتھ مکالمے) ـــ وائلن پر بھیرویں کا الاپ (ہلکا کانگ۔ طوفان کا اثر پیدا کرنے والی موسیقی) اسی طرح کی ہدایتیں مناسب جگہ پر ملتی ہیں۔

عاقل علی خاں کے مکالموں میں تمثیلی انداز ملتا ہے وہ تشبیہات اور استعاروں کا استعمال ضرورت سے زیادہ کرتے ہیں۔ مثلاً "ٹھنڈی آگ" میں

رندھیر: لاجو! (دھیمی آواز میں) لہر ساحل سے پریم کرتی ہے۔ ساحل کا آغوش چاہتی ہے۔ لیکن ساحل کے پیر پکڑ کر وہیں نہیں رہ جاتی۔ تم ساحل ہو اور میں لہر۔ ساحل پر چاہے آسمان سے باتیں کرنے والی عمارتیں کھڑی ہو جائیں چاہے وہاں کچھ بھی نہ رہے لہر تو برابر ساحل کے قدم قدم کر کے ساگر کو جیون دیتی رہے گی۔ تم چاہے کہیں کسی کی ہو کر رہو مگر پریمی من تو تمہاری سیوا کرتا رہے گا۔ مجھے سیوا سے روک کر میرے پریم کا اپمان نہ کرو لاجو۔

"انوکھی کہانی" میں

نرس : آپ اب تک بڑی تیز روشنی میں جیون بتاتے رہے ہیں پرشانت بابو
آپ نے صرف روپ دیکھا ہے چھایا نہیں دیکھی۔ چھایہ کا صرف
ایک روپ ہوتا ہے۔ اور وہ ہے سیاہی۔ بس ایک سپاٹ سیاہی۔
جب چاروں طرف سے روشنی پڑ رہی ہو تو چھایہ بھی روشنی میں
گھل مل جاتی ہے۔ لیکن جب کسی ایک طرف کی روشنی گل ہو جائے تو
تاریک سایہ اُبھر آتا ہے۔ آپ نے اب تک اسے دیکھا نہیں تھا اور
جب آپ کو یہ دکھائی دینے لگا ہے تو ....

عاقل علی خاں عجیب سی نامانوس ہندی زبان لکھتے ہیں۔ وہ اُردو رسم الخط
میں ہندی مکالمے لکھتے ہیں۔ بعض مناسب اور آسان لفظوں کی موجودگی میں
وہ مشکل اور غیر مانوس الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے کردار ہندی میں بات چیت
کرتے ہیں اور اُردو کے اشعار استعمال کرتے ہیں۔ جیسے "ٹھنڈی آگ"
میں رندھیر کہتا ہے :

رندھیر : (بھرائی ہوئی آواز میں) لاجو "نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر
کے بغیر" —— اور "انوکھی کہانی" میں جیا گنگنا رہی ہے :

انجام تباہی تک جی جانا کام ہے قسمت والوں کا
یہ وہ منزل ہے کہ جہاں خود عشق حسیں ہو جاتا ہے

اور یہ شانت اشعار کا استعمال کرتا ہے۔

جیسے :
کہاں سے لائے کوئی تابِ نظارہ

اور ایک جگہ

ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد
وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا

نتیجے میں ان کی زبان ہندی اور اردو کا عجیب سا ملغوبہ بن کر رہ گئی ہے ۔ لیکن ایسا لگتا ہے جیسے وہ یہ زبان اسی وقت لکھتے ہیں جب کردار ہندو ہوں ۔ مسلم کرداروں کے لئے وہ شستہ اردو لکھتے ہیں ۔ جیسے "دلہن" میں

خورشید : (روتی آواز میں) بے بس کا بار آنسوؤں سے ذرا ہلکا ہو جاتا ہے راشدہ ۔ ان آنسو بھری آنکھوں میں تو ہمارا سماجی مستقبل پانی پہ بنے نقش کی طرح نظر آرہا ہے راشدہ ۔ میری بہن ۔! میں تو اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود اس رسم پرستی کا مقابلہ نہیں کر سکتی ۔ لیکن بہن تمہیں ان آنسوؤں کی قسم ۔ تمہیں مقابلہ کرنا ہی ہوگا ۔ اور ہر موقع سے فائدہ اٹھا کر زیادہ سے زیادہ بہنوں کو ان رسموں کی خرابیوں سے واقف کرانا ہوگا ۔

بعض ڈراموں میں وہ کرداروں کے نام کی تکرار کر جاتے ہیں ۔۔ جیسے "انوکھی کہانی" میں چترا اور پرشانت ہیں ۔ "ہنستے آنسو" میں بھی چترا اور پرشانت ہیں ۔

عاقل علی خاں حیدرآباد کے ایک اہم اور مقبول ڈرامہ نگار ہیں ۔

# سکندر توفیق

اصلی نام سکندر توفیق احمد مرزا ہے۔ قلمی نام سکندر توفیق ہے۔ ۱۹۳۲ء میں اپنے آبائی وطن اورنگ آباد میں پیدا ہوئے۔ ابتداء سے انٹرمیڈیٹ تک اورنگ آباد ہی میں تعلیم حاصل کی۔ جامعہ عثمانیہ سے بی۔ اے اور ایم۔ اے (انگریزی) کیا۔ ۱۹۵۴ء میں ایم۔ اے کرنے کے بعد پیشہ تدریس کو اپنایا۔ طب یونانی سے بھی دلچسپی تھی۔ طب میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ اور اپنے نام کے ساتھ ڈاکٹر کا اضافہ کیا۔ اُردو کی مشہور محقق اور ادیبہ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ سابق ڈین فیکلٹی آف آرٹس عثمانیہ یونیورسٹی حقیقی بہن ہیں اور ڈاکٹر ثمینہ شوکت پروفیسر شعبہ اُردو سنٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد آپ کی اہلیہ ہیں۔

ڈاکٹر سکندر توفیق نے افسانے، مضامین، نظمیں و غزلیں اور فیچر لکھے لیکن انھیں ڈرامانگار کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ وہ دکن ریڈیو کے زمانے سے لکھ رہے ہیں۔ اور آج بھی ریڈیو ڈراموں میں نت نئے تجربے کر رہے ہیں۔ ان کا پہلا ڈراما "ریڈیو کا افتتاح" ہے جو ۱۹۴۸ء سے قبل اورنگ آباد سے نشر ہوا۔ اس وقت ڈاکٹر سکندر توفیق آٹھویں جماعت کے طالب علم تھے[۱]

---

[۱] شخصی انٹرویو۔ مورخہ ۷ راگست ۱۹۸۳ء

ان کے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست حسب ذیل ہے :

۱ - ریڈیو کا افتتاح ۱۹۴۸ء سے پہلے اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

۲ - رم جھم

| | |
|---|---|
| ۳ - پڑھائی لکھائی<br>۴ - ہماری مشکلیں<br>۵ - عید مبارک<br>۶ - نیا سال آیا | یہ تمام ریڈیائی ڈرامے اورنگ آباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے۔ |
| ۷ - زینت<br>۸ - ڈھلتے ساحل<br>۹ - بھٹکتی روحیں<br>۱۰ - روح اور چہرے | یہ تمام ریڈیائی ڈرامے حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے۔ |

۱۱ - جب پریم سبھا یا جب پریمیوں کی کانفرنس - یہ ڈراما حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا -

۱۲ - جب سہتے انسان بنے (یہ ڈراما بھی حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا اس کا مراٹھی اور تلگو دونوں زبانوں میں ترجمہ ہوا)

۱۳ - راہی حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا -

۱۴ - چھوٹی انگلی اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

| | |
|---|---|
| ۱۵ - لکیریں<br>۱۶ - ہمالیہ اور صدیاں | یہ ڈرامے حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے - |

| | |
|---|---|
| ۱۷۔ اور طوفان گذر گیا | یہ ڈرامے حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوئے ۔ |
| ۱۸۔ یہ کیسی دُنیا | |
| ۱۹۔ تین راتیں | یہ ڈرامے جو ڈرامیٹک مونولاگ کی تکنیک پر لکھے گئے، اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوئے ۔ |
| ۲۰۔ شبنم | |
| ۲۱۔ یہ لوگ | |
| ۲۲۔ بے جان چیزیں | اورنگ آباد سے خواتین کے پروگرام میں نشر ہوا ۔ |
| ۲۳۔ جو دلوں کو فتح کر لے | (گاندھی جی پر) یہ ڈرامہ حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۲۴۔ جو ادبھاٹا | یہ ڈرامہ حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۲۵۔ ستاروں کی بستی | یہ ڈرامہ حیدرآباد سے تین مرتبہ نشر ہوا ۔ |
| ۲۶۔ یہ کوٹ | حیدرآباد ریڈیو سے دو مرتبہ نشر ہوا ۔ |
| ۲۷۔ کروٹ | اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۲۸۔ انتقام | اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۲۹۔ خواتین کا ایک مشاعرہ | اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۳۰۔ اکیسویں صدی کا مشاعرہ | اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۳۱۔ قوس قزح | |
| ۳۲۔ سایہ بھی نہیں ہے جن کا ساتھی | حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |
| ۳۳۔ یہی زندگی حقیقت یہی زندگی فسانہ | حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ |

۳۴ . سناٹا — حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔
۳۵ . محبت میں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے — حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔
۳۶ . منزل منزل — حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔
۳۷ . گڑیا گھر — حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔

سکندر توفیق ایک منجھے ہوئے ڈرامہ نگار ہیں ۔ انھوں نے اپنے ڈراموں میں عصری تقاضوں کو پورا کیا ۔ بدلتے ہوئے رجحانات کو اپنے فن میں سمو کر کامیاب تجربے کئے ۔

" اور طوفان گذر گیا " ان کا ایک خوب صورت ڈراما ہے جو بظاہر روایتی لگتا ہے ۔ لیکن اس کے کردار علامت بن گئے ہیں ۔ اور علامتوں سے ڈرامے کی معنویت بڑھ گئی ہے ۔

" اور طوفان گذر گیا " کا تھیم یہ ہے کہ ماں اپنی ممتا کے باوصف یہ نہیں چاہتی کہ اس کی اولاد بھی اس کی محبوب ترین شئے میں کسی قسم کی شرکت کی دعویدار ہو ۔ لیکن آخر کار ممتا غالب آجاتی ہے ۔

سلمیٰ اپنی نوعمری کے زمانے میں ایک شخص جاوید (۱) سے محبت کرتی ہے لیکن جاوید سلمیٰ کی سہیلی فیروزہ سے شادی کر لیتا ہے ۔ سلمیٰ کی بھی شادی ہو جاتی ہے لیکن وہ جاوید کو نہیں بھول سکتی اور اپنی محبت کی یاد میں اپنے لڑکے کا نام جاوید رکھتی ہے ۔ جب کہ جاوید اپنی لڑکی کا نام اپنی مرحومہ بیوی فیروزہ کے نام پر رکھتا ہے ۔

۲۰ برس بعد سلمیٰ کا لڑکا جاوید، فیروزہ سے پیار کرتا ہے ۔ جب سلمیٰ کو

پتہ چلتا ہے کہ جاوید (۲) نے اپنی بیٹی کا نام فیروزہ رکھا ہے تو وہ انتقام کی آگ میں جل اٹھتی ہے۔ وہ نہیں چاہتی کہ پھر ایک بار جاوید اور فیروزہ ایک ہو جائیں۔ لیکن آخر میں وہ ہار جاتی ہے۔

سکندر توفیق کی علامتیں گنجلک نہیں۔ یہ علامتیں جدید ڈراما نگاروں جیسی مبہم نہیں ہیں۔ جاوید (۲) اقتدار کی علامت ہے۔ اور جاوید اور سلمیٰ دونوں ماں بیٹے ان مشہور مقتدر شخصیتوں کی علامت بن جاتے ہیں جنھوں نے ہندوستان پر حکومت کی ہے۔

سکندر توفیق کرداروں کا تعارف بڑی عمدگی سے کراتے ہیں۔ اور بہت جلد کرداروں کا تصادم کروا دیتے ہیں۔

جاوید (۱) : امّی امّی آپ سے ملیے۔ آپ ہیں جاوید کمال اور ان کی صاحبزادی فیروزہ

جاوید (۲) : سلمیٰ ⎤ تقریباً ایک ساتھ
سلمیٰ : جاوید صاحب ⎦

کرداروں کے تصادم کے ساتھ ہی کشمکش شروع ہوتی ہے۔

سلمیٰ : فیروزہ اور جاوید — پھر فیروزہ اور جاوید — لیکن اب یہ نہ ہو سکے گا — ایک بار سلمیٰ کو شکست ہوئی تھی۔ لیکن اب فیروزہ کو ہارنا پڑے گا۔ اس میں اصل پتّہ میرے پاس ہے جاوید صاحب۔ اب وہی ہوگا جو میں چاہوں گی۔

یہیں سے کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ اور آخر میں جب فیروزہ اس کے اندر سے

آوازدیتی ہے تو ڈرامہ نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے ۔

سلمیٰ : اوہ تو یہ تم ہو ۔

فیروزہ : نہیں اور ہاں بھی ۔ میں فیروزہ کی روح ہوں ۔ میں وہاں سے آئی ہوں جہاں دشمنی اور رقابت کے رکیک جذبات نہیں ہوتے ۔ اور نہ ان کے اثرات ہی تا پہنچ سکتے ہیں ۔

سلمیٰ : تم جھوٹ کہہ رہی ہو ۔ ایسا ہوتا تو تم یوں بھاگی بھاگی یہاں نہ آتیں ۔

فیروزہ : میں یہاں سے گئی ہی کب تھی سلمیٰ ۔ تم نے مجھے اپنی یادوں میں بسائے رکھا ـــــ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ آج تم میری آواز بھی سُن رہی ہو ۔ گو اسے پہچان نہ پائیں ۔ اس سے دیکھو تو تمہارے انتقام کا کھوکھلا پن ـــــ

اور جب ہوا کے زور سے جاوید کی تصویر نیچے گر کر اس کا شیشہ ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے تو وہ ہار جاتی ہے ۔

سلمیٰ : خدایا ! یہ کیسی بدشگونی ہے ۔ خدا نہ کرے میرے بیٹے پر کوئی آنچ آئے ۔ میں یہ کرچیاں چُن لوں گی ۔

ڈرامے کا موضوع محبت اور انتقام ہے ۔ اس لئے سکندر توفیق محبت کے اظہار میں مکالمے کے ذریعہ شاعری کی حدوں کو چھو لیتے ہیں ۔

جیسے ،

جاوید (۲) یقین مانو سلمیٰ اس دل سے تمہاری محبت کبھی نہیں نکل سکتی ۔

چاند سے آگ برس سکتی ہے۔ سورج اندھیرے اُگل سکتا ہے۔
تاروں کی جھپاتی آنکھیں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اندھی ہو سکتی ہیں لیکن
میرا دل کبھی تمہاری محبت سے خالی نہیں ہو سکتا۔

سلمیٰ : (رومانی لہجہ — خود فریبی کا مظہر) جاوید — میرے اپنے جاوید۔

جاوید : جب تک شفق کے پھولوں میں لالی ہے جب تک کہکشاں میں نور
ہے۔ قوس قزح میں رنگ بھرے ہیں، میرے دل میں تمہاری
محبت چمکتی رہے گی سلمیٰ۔

سلمیٰ : آج بھی شفق کے پھولوں میں لالی ہے، کہکشاں میں تنویریں
تھیں، قوس قزح کی کمانوں میں رنگ تھا وہی رنگ۔ لیکن اب
تمہارے دل میں میری محبت نہ تھی۔ وہاں اب فیروزہ کی محبت
جاگ چکی تھی۔

اور

سلمیٰ : میں خود بھی یہی چاہتی ہوں۔ اُجالے کی ایک کرن دیکھ لینے
کے بعد اندھیرا اور بھی زیادہ بھیانک اور بھی زیادہ جان لیوا
ہو جاتا ہے۔ مسرت کی ایک جھلک غم کو اور زیادہ زہرناک
کر دیتی ہے۔ آنے والے دائمی فراق کی سیاہ طویل راتوں میں
جب ویران سیج پر کروٹیں بدلنے والی فیروزہ تارے گنتی رہیگی
ان ہی تاروں کو جو شب ہجراں کے نقیب ہیں جن کی قسمیں
کھا کھا کر جھوٹے جاوید نے سادہ لوح سلمیٰ کو دھوکہ دیا تھا۔

ہاں وہ ان تاروں کو تکتے رہے گی ۔ اس وقت جب فیروزہ کو مسرت کے چند ثانیے یاد آئیں گے تو تم کہو دل کی کسک اور کتنی بڑھ جائے گی"

اس ڈرامے میں کرداروں کا تصادم بھی خوب ہے اور کشمکش بھی جاندار ہے ۔ لیکن انجام روایتی سا ہے ۔ جاوید کی تصویر کا نیچے گرنا اور شیشے کا ٹوٹنا بالکل روایتی معلوم ہوتا ہے ۔ مناسب ہوتا اگر وہ سلمیٰ کی ہار دکھاتے، جاوید کی تڑپ دیکھ کر اس میں ممتا کا جذبہ جگاتے ۔ (جاوید (۲) اور جاوید (۱) کے کردار کا فرق بتاتے اور یہ ثابت کرتے کہ ہر جاوید ہرجائی نہیں ہوتا ۔ ایک جاوید نے فیروزہ کے لیے سلمیٰ کو چھوڑا تو دوسرے نے پہلی محبت فیروزہ ہی کو سب کچھ سمجھ لیا ۔ بہرحال اختتام ڈرامے کے معیار سے میل نہیں کھاتا ۔

"یہ کیسی دنیا" بھی ایک خوب صورت تجربہ ہے ۔ ڈاکٹر سکندر توفیق کیوپڈ کی EYE GRAFTING کرتے ہیں اور اسے آنکھیں دیتے ہیں کیونکہ آج محبت اندھی نہیں رہی ۔ وہ زمانے لد گئے جب عاشق محبوب کے لئے دنیا کی مصیبتیں جھیلتا تھا ۔ وہ دنیا کی پرواہ کئے بغیر آگے [illegible] جاتا تھا ۔ وہ محبوب کی خاطر جان دینے سے بھی گریز نہیں کرتا تھا ۔ لیکن رفتہ رفتہ قدریں بدلتی گئیں اب محبت کرنے والا کسی مصیبت کو جھیلے بغیر محبوب کو حاصل کرنا چاہتا ہے ۔

کیوپڈ ایک پریس کانفرنس میں موجود ہے اور رپورٹر اس سے سوالات کرتے ہیں ۔ جب اس سے پوچھا جاتا ہے کہ اس نے آنکھیں کیوں پائیں تو وہ کہتا ہے :

کیوپڈ : کیا یہ عجیب بات نہ تھی کہ نظر کے نظر سے ملتے ہی عشق تو

ہو جائے لیکن اس پہ بھی عشق و محبت کا دیوتا اندھا ہی کہلائے۔

ڈراما نگار نے یہ دکھانے کی بھی کوشش کی ہے کہ محبت کے نام پہ کئی خرابیاں ظاہری آنکھوں کے نہ ہونے کی وجہ سے پھیلتی جا رہی ہیں اور محبت کے سست رفتار عمل کی جگہ سائنسی ترقی کے باعث برق رفتار عمل نے لے لی ہے۔ محبت کے معیار اور حالات میں بھی بڑا فرق ہوتا ہے۔ محبت میں مصیبت بھی ہے اور راحت بھی۔ یہ اپنے اپنے نصیب کی بات ہے ــــ زرین تاج حسن بن صباح جیسے قاتل اور سفاک شخص کی محبت میں گرفتار ہو کر فراق کے صدمے برداشت کرنے پر مجبور ہے۔ کیونکہ یہی اس کا مقدر ہے ــــ اور دوسری طرف ملکۂ نور جہاں کو ساری آسائشیں حاصل ہیں اسکی شان و طمطراق اور دبدبہ کا کیا پوچھنا۔ اس کی قسمت میں محرومی نام کی کوئی چیز نہ تھی۔ اسے جہانگیر کی محبت اور قرب حاصل تھا۔ اس کی جہانگیر کے دل پہ ہی نہیں بلکہ ملک پہ بھی حکمرانی تھی۔ وہ وصل کی لذتوں سے بامراد اور فراق کے غم سے ناآشنا تھی۔

یہاں سوال یہ ہے کہ کیا ملکۂ نور جہاں واقعی خوش نصیب ہے؟ کیا وہ محبت کے عرفان سے محروم نہیں؟ لذتِ فراق سے محروم ہونا محبت میں سب سے بڑی محرومی ہے۔ اس نعمت کے لئے قدرت خاص دلوں کا انتخاب کرتی ہے۔ محبت میں شاہ و گدا کا فرق نہیں دیکھا جاتا۔ قرب اور جسم پہ حکمرانی کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف کو کوئی اور نام تو دیا جا سکتا ہے مگر محبت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ محبت کا معیار اور تقاضے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ اسے

شان و طمطراق اور مسرت و کامیابی کی بنیادوں پر نہیں جانچا جا سکتا۔ ایسے بامراد محبت کی دنیا میں نامراد ہی سمجھے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر سکندر توفیق کے ڈراموں کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کرتے ہیں۔ کرداروں کے درمیان گفتگو کو مکالمہ کے دوران ہر کردار کی عمر، ماحول اور پیشے کی مناسبت سے ملحق رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ موزوں ہونے کے ساتھ زمانہ پر طنز اور اہلِ زمانہ پر اقدار کے بدل دینے پر لعن طعن کرتا ہے۔

ڈاکٹر سکندر توفیق اس اعتبار سے کامیاب ڈرامانگار ہیں کہ انھوں نے عہد کے بدلتے ہوئے حالات کو موضوع کا نشانہ بنا کر کہانی کی دنیا میں ایک مثال قائم کر دی اور اپنے ڈراموں میں حقیقت کی مکمل نمائندگی کر دی۔ ڈاکٹر سکندر توفیق کے ڈراموں کو دورِ حاضر کی مضطرب زندگی کا پرتو کہا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر سکندر توفیق نے مونولاگ کی تکنک پر ڈرامے لکھے۔ جن میں "یہ لوگ" بے حد کامیاب ہے۔

"یہ لوگ" میں ہر کردار خود اپنی زبانی اپنے حالات کہتا ہے اس طرح کہانی کی کڑیاں ملتی ہیں۔ اور واقعات ایک لڑی میں پروئے جاتے ہیں۔ اس خود بیانیہ میں کردار آپ ہی آپ اپنے اوصاف بھی ظاہر کرتا جاتا ہے۔ ایک دوسرے کی زبانی سارے کرداروں کی تشکیل ہوتی ہے۔

داستاں گو ابتدا میں کرداروں کا تعارف پیش کرتا ہے۔ اور کردار ایک شعر کے ذریعہ اپنی زندگی کی تفسیر بیان کرتے ہیں۔ "یہ لوگ" کا کوئی کردار

بھی مطمئن نہیں ۔ سارے ڈرامے پر اضطراب کی فضا طاری ہے ۔ اختر طلعت کی محبت میں چوٹ کھا کر شاعری چھوڑ کر فوج میں بریگیڈیر ہو جاتا ہے ۔ شہناز ندیم کی بے وفائی کا صدمہ سہہ کر سارے کنبہ کا سہارا بن جاتی ہے ۔ اور بغیر مرد کے سہارے زندہ رہنے کی کوشش کرتی ہے ۔ طلعت کو بظاہر سب آرام حاصل ہے اس کا جسم زندہ ہے لیکن بے روح ۔

ندیم کو دولت مل گئی لیکن شہناز کی جدائی کے زخم کو وہ بھول نہیں سکا ۔ پرویز جو طلعت کو پا کر بھی نہ پا سکا ۔

سب مل کر : ہم کہ موہوم ہیں نہ فانی ہیں ؛ معنیٔ روزگار ہیں ہم لوگ

داستان گو : دل کے ایواں میں لیے گل شدہ شمعوں کی قطار

نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے

حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح

اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے ۔

اور یہی اشعار پورے ڈرامے کا کلائمکس بن جاتے ہیں ۔

سکندر توفیق کے اکثر ڈراموں کا آغاز داستان گو یا راوی کے تبصرے سے ہوتا ہے ۔ جو ڈرامے کے تھیم کی غمازی کرتا ہے ۔ سکندر توفیق برمحل اشعار کا استعمال کرتے ہیں ۔ سکندر توفیق کو ریڈیائی ڈرامے کی تکنک پر پوری طرح عبور حاصل ہے ۔ اکثر ڈرامے صرف چار کرداروں کے گرد گھومتے ہیں اس سے سننے والا الجھن میں نہیں پڑتا ۔ سازوں کے استعمال کے اشاروں کے ساتھ ساتھ مائیک سے دوری اور قربت کی ہدایتیں بھی درج ہوتی ہیں ۔ سکندر توفیق ریڈیائی ڈرامے کا ایک اہم نام ہے ۔

# نذیر محمد خاں

نذیر محمد خاں ۲۰ جون ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے ۔ ۱۹۵۲ء میں جامعہ عثمانیہ سے بی اے کیا ۔ اپریل ۱۹۵۴ء میں شادی ہوئی ۔ ۱۹۵۲ء ہی میں اکاونٹنٹ جنرل آفس حیدرآباد سے وابستہ ہوئے اور مئی ۱۹۷۱ء تک ملازمت کا سلسلہ چلا ۔ ۱۹۷۱ء میں حیدرآباد چھوڑا اور پاکستان چلے گئے ۔ ان دنوں کراچی ڈاک لیبر بورڈ میں آڈٹ آفیسر ہیں ۔ پہلا نشری ڈرامہ "اپنی نگریا" ۱۳ ستمبر ۱۹۴۸ء کو حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا ۔ یہ ڈراما انھوں نے تفننِ طبع کے لئے عبدالماجد مرحوم کے ڈرائنگ روم میں قلم برداشتہ لکھا تھا ۔ بعد میں اشفاق حسین صاحب کے اصرار پر انھوں نے باضابطہ ڈراما نویسی کی ۔ اُس وقت وہ ہائی اسکول کے طالب علم تھے ۔ تقریباً ۳۵، ۴۰ ڈرامے لکھے جن میں "دیوتا" "ٹوٹے سپنے" اجنتہ کے بعد، سحر ہونے تک، بازگشت، کھنڈر، محمد قلی قطب شاہ، آئینہ کیوں نہ دوں، چھوٹی ہوئی منزل، مسافر، کیمیا گر، رقصِ شرر، نجم السحر، آواز وغیرہ اہم ہیں ۔ نذیر محمد خاں کے پاس ان ڈراموں میں سے کسی کی نقل موجود نہیں ہے ۔ نہ ریڈیو اسٹیشن میں نشر ہونے والے ڈراموں کو محفوظ رکھا جاتا ہے ۔ نذیر محمد خاں نے ڈراموں کو کسی رسالے میں چھپوایا بھی نہیں ۔ نذیر محمد خاں صاحب کا خیال ہے کہ ریڈیو ڈرامے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کی پیش کش بھی

اچھی ہو۔ ورنہ ڈرامے کا تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ بہ اعتبار پیشکش وہ اپنے ڈرامے "بانجھ" کو دوسرے ڈراموں پر فوقیت دیتے ہیں۔

راقم الحروف کی فرمائش پر نذیر محمد خاں صاحب نے ایک طویل نثری ڈراما "پودے" ارسال کیا جس سے ان کے فن کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔

"پودے" کا موضوع آج کی دنیا کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ آج کا انسان مشین کا پرزہ بن کر رہ گیا ہے۔ پیسہ کمانے کی ہوس عروج پر ہے۔ اس کے لئے انسان اپنی نئی نسل کو تک داؤ پر لگانے سے باز نہیں آتا۔ وہ بچوں کے میلانات کے مطابق راہِ عمل متعین نہیں کرنا چاہتا۔ ہر شخص یہی چاہتا ہے کہ اس کا لڑکا ڈاکٹر یا انجنیئر بنے۔ وہ آرٹ، ادب، شعر، فلسفہ، تاریخ، تہذیب کو بے فیض تصور کرنے لگا ہے۔ کیوں کہ اب تقدیر تہذیب اور تاریخ کے فیصلے مکتبوں، مدرسوں اور کالجوں و یونیورسٹیوں میں نہیں منڈیوں، مارکٹوں، سٹہ بازاروں اور اسٹاک اکسچینجوں میں سنائے جا رہے ہیں۔ یہ دور مقابلہ اور مسابقت کا دور ہے۔ اس لئے آج کا انسان چاہتا ہے کہ منڈیوں اور مارکٹوں پر اس کی گرفت مضبوط رہے۔ خوب صورت شعر کہنے والے اور خوب صورت خواب دیکھنے والوں کی اس دنیا کو ضرورت نہیں رہی۔ نذیر محمد خاں نے آج کے خطرناک ذہن اور منصوبے کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ پھر میلانات کے خلاف بچوں پر لادے گئے فیصلے کتنے خطرناک ثابت ہو سکتے ہیں اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

اس ڈرامے کا مرکزی کردار عرشی ہے نئی نسل کا نمائندہ ہے! فیضی

ہے سرمایہ دار مشینی زندگی کا فرد ۔ عائشہ ہے عرشی کی ماں اور کالج کی لیکچرر ایک باشعور عورت جو ادب کی قدر و قیمت بھی جانتی ہے اور اس دنیا کو ادب کی کتنی ضرورت ہے اس سے بھی واقف ہے ۔ مرزا ہے فیضی کا دوست جو کالج کا پرنسپل ہے اور اپنی ذمہ داریوں کو سمجھتا ہے مستقل مزاج اور صبر و تحمل سے کام لینے والا آدمی جو مفادات کے لئے بچوں کا استحصال نہیں کرتا ۔ مولانا ہیں مذہب کی سچی آگہی رکھنے والے عالموں کی علامت ۔ اور دوسرے کردار بھی ہیں ۔ ان کرداروں کے ذریعہ نذیر محمد خاں نے اپنی بات فن کارانہ ڈھنگ سے کہی ہے ۔ مسئلہ ہے عرشی کی پڑھائی کا ۔ فیضی یہ چاہتا ہے کہ عرشی اس کی مرضی کے مطابق ڈاکٹر یا انجینئر بنے ۔ عرشی کا رجحان آرٹ کی طرف ہے اسے شعر و ادب اور موسیقی سے دلچسپی ہے ۔ عائشہ اور مرزا چاہتے ہیں کہ عرشی اپنے رجحان و میلان کے مطابق تعلیم حاصل کرے کیوں کہ ملک کی خدمت کرنے کا مطلب انجینئر یا ڈاکٹر ہونا نہیں ہے ۔ پھر ایسے بچے جو ماں باپ کی مرضی کے احترام میں بالجبر کوئی تعلیم حاصل کرتے ہیں تو ان کی بے دلی سے قوم کی تعمیر کی بجائے نقصان پہنچتا ہے ۔ اور زندگی بھر اپنی ادھوری تمناؤں کا انتقام وہ معاشرے سے لیتے ہیں ۔ فیضی ایک عملی انسان ہے ۔ اس کے پاس ایسے نازک جذبات نہیں ہیں اس لئے وہ سمجھتا ہے کہ مرزا اس کے بیٹے کے مستقبل کو تباہ کرنا چاہتا ہے ۔ پھر اسے مسئلہ بنا دیا جاتا ہے ۔ فیضی اپنی کاروبارانہ ذہنیت سے اس مسئلہ کو ایک نیا رنگ دیتا ہے ۔ طلباء ہنگامہ کر دیتے ہیں — مرزا کو دہریہ اور رجعت پسند کہا جاتا ہے اور فیضی کو سرمایہ دار !! پھر

گورننگ باڈی طلب کی جاتی ہے۔ طویل مباحثے کے بعد بات فیضی کی سمجھ میں آتی ہے اور جب ڈراما ختم ہوتا ہے تو ایک سوال ذہن میں گونجتا ہے، کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا اس دنیا میں پھر سے آرٹ اور شعر و ادب کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے گا؟ کیا بچے اپنے میلانات کے مطابق تعلیم حاصل کر سکیں گے اور سر اٹھا کر چل سکیں گے؟ کیا دنیا سے یہ تجارتی منڈیاں یہ مارکیٹیں ختم ہو جائیں گی؟ کیا اب بھی مائیں بچوں کو سلانے کے لئے لوریاں گائیں گی؟

نذیر محمد خاں نے سماج کی اس ناہمواری کی طرف خوب صورتی سے اشارہ کیا ہے۔ مسابقتی دوڑ نے دنیا کو جس تباہی کے دہانے پر پہنچا دیا اس خطرے کا بھی اظہار کیا ہے۔ اور پھر ادیب و شاعر کا یہی سب سے بڑا منصب ہے کہ وہ پردۂ افلاک میں چھپے حادثوں کا عکس آئینہ ادراک میں دیکھے۔ اور خطرات سے اپنی نسل کو آگاہ کرے۔ اس میں نذیر محمد خاں پوری طرح کامیاب ہیں۔

اس ڈرامے کا مرکزی کردار عرشی ایک بے حد ذہین اور حساس طالب علم ہے۔ ڈرامے کی ابتداء میں ہمیں عائشہ اور فیضی کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے، عرشی کو اس بات کا صدمہ ہے کہ اس کے باپ نے اسے نظر انداز کیا۔۔۔ انھوں نے ہزار بارہ سو روپے بغیر اعتراض و پوچھ گچھ کے کیشیئر کے ذریعہ اس طرح دیئے جیسے بل ادا کر رہے ہوں۔ پھر واقعات کے سہارے عرشی کی جو تصویر ملتی ہے وہ کچھ اس طرح ہے کہ کورس کی کتابیں اسے بچوں کا کھیل لگتی ہیں۔ وہ کورس کی کتابوں کے علاوہ اپنی ممی کی لائبریری سے دوسری کتابیں

بھی پڑھتا ہے۔ اسے موسیقی سے سکون ملتا ہے ۔ اور موسیقی کے پس منظر میں پڑھائی کرتا ہے ۔ وہ بے حد جلد امتحان کے پرچے حل کر لیتا ہے اور پھر پورے صوبے میں ٹاپ کرتا ہے ۔ اس کی ذہنی سطح بہت اونچی ہے وہ اس عمر میں ماں باپ کی سطح پر سوچتا ہے ۔ زندگی کے بارے میں اس کا ایک واضح نقطۂ نظر ہے ۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ قوم کی خدمت صرف ڈاکٹر یا انجینئر بن کر ہی نہیں کی جا سکتی' اور بھی طریقے ہیں ۔ اس عمر میں وہ جو مضمون لکھتا ہے تو اس طرح ہے :

"اور شاید اسی لئے ہم لنگڑے لولے اور اپاہج ہو کر رہ گئے ہیں ہمارا ہر کام مشینیں کرتی ہیں ۔ کھیت سے کھلیان تک، کھلیان سے کارخانے تک اور پھر کارخانے سے منڈی اور مکان تک ہم ہر کام انہی سے لیتے ہیں ۔ وہی ہمارے لئے جوتتی اور بوتی ہیں ۔ وہی کاٹتی اور وہی سیتی اور پکاتی ہیں وہی بُنتی اور دھوتی ہیں ۔ پھر ہمارے جسم مفلوج اور ہمارے دل مریض اور مردہ نہ ہوں تو کیا ہو ؟ یہ سب کیا ہے ؟ تہذیب یا تباہی ؟"

اس کے اس نقطۂ نظر کی وجہ سے کرداروں میں تصادم ہوتا ہے ۔ عرشی اپنے رجحان اپنے میلان کے مطابق تعلیم کے حصول کے لئے جدوجہد کرتا ہے ۔ اس کی ماں عائشہ اور پرنسپل مرزا اس کے ساتھ ہیں ۔ عرشی اتنا باشعور ہے کہ وہ باپ کی سازشی ذہنیت سے پوری طرح باخبر ہے ۔ جب فیضی

عائشہ پہ پابندی لگا دیتا ہے تو عرشی اس خطرے کی بو سونگھ لیتا ہے کہ حالات خراب ہوں تو فیضی عائشہ کو الگ بھی کر دے گا۔

عرشی کی ذہانت، کورس کی کتابیں پڑھ لینا، پورے صوبے میں ٹاپ آنا ۔ اپنا ایک رجحان رکھنا اور اس کے مطابق تعلیم حاصل کرنے کی خواہش کرنا تو فطری ہے لیکن کہیں کہیں عرشی کے منہ سے بڑے بڑے جملے کہلوائے گئے ہیں اور کہیں کہیں بدتمیزی کا گمان ہوتا ہے۔ مثلاً جب اس کے ٹاپ کرنے پر رپورٹر انٹرویو لینے آتا ہے تو وہ فلسفیانہ انداز میں بتاتا ہے کہ

"قوم کی خدمت تو یہ بھی ہے کہ آپ اخبار میں صحیح خبریں چھاپیں میں اپنا کام ایمان داری سے کروں، ممی ایمان داری سے پڑھائیں اور ڈیڈی ،،"

اور جب کالج کے لڑکے ہنگامہ کرتے ہیں تو وہ اپنے باپ کی سازش سمجھ لیتا ہے اور عائشہ اسے سمجھاتی ہے تو اس کا لہجہ بدتمیزی کی حدوں میں آجاتا ہے۔ جیسے

عائشہ: ..... یہ بھی تو سوچو کہ وہ کس لئے اور کس کے لئے کر رہے ہیں؟

عرشی: میرے لئے نا؟

عائشہ: تو اور کس کے لئے؟ وہ تمہارے باپ ہیں۔

عرشی: (طنز سے جس میں شدید کرب بھی شامل ہے) باپ"

عائشہ: (لہجہ کے طنز اور کرب سے گھبرا کر) عرشی۔!

عرشی: باپ نہیں ممی! بیوپاری

عائشہ : عرشی ؟ بیٹے تم ہوش میں تو ہو ؟
عرشی : اور میں، بیٹا نہیں، بکنے والا وہ مال ہوں جسے وہ مہنگے داموں میں بیچنا چاہتے ہیں ۔ سرمایہ ! جیسے کسی نے بزنس میں لگا کر وہ ایک اور کارخانہ ایک اور کوٹھی کھڑی کرنی چاہتے ہیں ۔

اور اسی گفتگو کے سلسلے میں وہ آگے چل کر کہتا ہے ۔

عرشی : اگر آپ سے کہا جائے کہ آپ ڈیڈی یا مجھے، دونوں میں سے کسی ایک کو منتخب کرلیں تو آپ ڈیڈی کو چھوڑ سکتی ہیں ۔
عائشہ : اس معمولی جھگڑے کو تم اتنی دور تک لے جاؤ گے یہ میں نے خواب میں بھی نہیں سوچا تھا ۔
عرشی : مگر اب سوچئے ۔ آپ کو سوچنا پڑے گا اور اس لئے سوچنا پڑے گا کہ یہ مسئلہ اب صرف باپ بیٹے اور شوہر اور بیوی کا مسئلہ نہیں رہ گیا ہے ۔ اب یہ مسئلہ بن گیا ہے انسان کی آزادی اور اس کے بنیادی حق کا مسئلہ ۔ اور کوئی حق اور کوئی آزادی خون اور قربانی کے بغیر نہیں ملتی ۔

اور آگے جاکر وہ کہتا ہے :

عرشی : دنیا فساد سے بھر گئی ہے ۔ کچھ لوگ اپنی حدوں سے بہت آگے نکل گئے ہیں ۔ وہ اوروں کی تقدیر اور ان کے مقدر

کے مالک اور مختار بن بیٹھے ہیں۔ ممی! انہیں ان کی حدوں
میں واپس لانا ہے۔ انہیں واپس لانا ہے۔

ایک ہائی اسکول پاس بچے کے منہ سے یہ ساری باتیں بہت بڑی معلوم ہوتی ہیں۔ اور کہیں کہیں تو یہ احساس بھی جاگتا ہے کہ وہ باپ سے بدتمیزی کر رہا ہے۔ جیسے ماں سے پوچھنا کہ وہ کس کے ساتھ ہے۔ پھر باپ کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ حد سے بڑھ گیا ہے" اُسے بیوپاری کہنا عجیب سا لگتا ہے۔ پھر وہ اتنے فلسفیانہ انداز میں مضمون لکھتا ہے کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔

"کیا اس دنیا کی ہر چیز غلط ہے؟ ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹی ہوئی ہے؟ وہ وہاں نہیں ہے جہاں اسے ہونا چاہیئے اگر وہ وہاں نہیں ہے تو پھر اسے کہاں ہونا چاہیئے۔ پھر کس نے اسے وہاں رکھا اور کس لئے رکھا ہے جہاں اسے نہیں ہونا چاہیئے۔ غلطی کہاں اور کس کی ہے۔ پھر غلط کیا ہے اور صحیح کیا ہے؟ راستہ چلتے کسی انسان کو ہم اچانک ٹھوکر کھا کر گرتا ہوا دیکھتے ہیں تو بے اختیار اس کی طرف دوڑ پڑتے ہیں۔ اور سنبھالتے اور سہارا دیتے ہیں۔ اس کی چوٹ سہلاتے ہیں اس کے زخموں پر پٹی باندھتے ہیں۔ ہم گرنے والے سے اس کا نام پتہ اس کی ذات اس کا مذہب نہیں پوچھتے۔ ہم سوچتے ہیں تو پل بھر

کے لئے اتنا ہی سوچتے ہیں کہ یہ بھی ہماری طرح کا ایک
انسان ہے اور اسے سنبھالنا اور سہارا دینا ہمارا فرض ہے۔
لیکن پھر یہی انسان دھوپ میں جلتا، ٹھنڈ میں ٹھٹھرتا،
بارش میں بھیگتا، بھوک اور بیماری سے نڈھال بے حال
بے کس، بے گھر اور بے سہارا ہماری ہی کسی اونچی حویلی
کے دروازے پر دم توڑ دیتا ہے۔ اور اس کے گھر کے
دروازے پر لکھا ہوتا ہے "کرایہ کے لئے خالی ہے"۔
اسے دیکھ کر ہمارے دل پر چوٹ نہیں لگتی۔ ہماری آنکھ
نہیں بھر آتی ہم نہیں سوچتے وہ کیوں مر گیا۔ ہمارا دروازہ
بند ہی رہتا ہے۔ ہم نہیں سوچتے ہمارے اندر اتنی روشنی
کہاں سے آتی ہے۔ اور پھر اس روشنی کو ہم اپنے بند
دروازے میں کس لئے قید کر دیتے ہیں۔ پھر سچ کیا ہے؟
گرتے ہوئے انسان کو سہارا دینا یا ہمارے خالی مکان کا
بند دروازہ یا پھر وہ آدمی ہی غلط ہے جو گرا اور مر گیا؟"

۔ کتنی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ آج کی دنیا کے بارے میں عرشی سوچ رہا ہے۔ آگہی کا یہ انداز، ادراک کی یہ منزل اتنی کم عمری میں حیرت انگیز ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کردار نہیں خود ڈراما نگار بولنے لگا ہے۔ یہ مان بھی لیا جائے کہ عرشی کی ذہنی سطح عام بچوں سے مختلف اور اونچی ہے۔ تب بھی سوچنے کا یہ انداز ناقابل یقین ہے۔ عرشی کی ذہانت کے اظہار کے طور

پھر ڈراما نگار اس کے کلاس کا ایک واقعہ پیش کرتا ہے۔ جس میں اُستاد نے "برسوں" کی جگہ "سالوں" کا لفظ استعمال کیا۔ ایک جگہ اس نے غَلَط کا تلفظ غَلْط کیا ہے۔ یہ دونوں زبان کی غلطیاں ہیں۔ اس میں عرشی کی ذہانت سے زیادہ اس کے اہلِ زبان ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ اور انسان کا صحیح زبان بولنا اس کے ماحول پر مبنی ہوتا ہے۔ پھر یہ بات کچھ اس طرح بڑھتی ہے کہ اُستاد کو استعفیٰ دینا پڑتا ہے۔ اور عرشی کچھ نہیں کرتا۔ سعادت مندی کا تقاضہ یہ تھا کہ وہ خوبصورتی کے ساتھ حدِ ادب میں رہ کر استاد کو اس کی غلطی کا احساس دلاتا یا یوں بدتمیزی سے کلاس روم میں بیٹھا نہ اُستاد کی شان میں بے رحمانہ گستاخی سے پیش آتا۔ کیونکہ ذہانت کے اظہار اور علم کے حصول کے ساتھ ساتھ کلاس میں ڈسپلن کا قائم رکھنا بھی طالب علم کا فرض ہے۔ نذیر احمد خاں نے اسے نظر انداز کردیا۔ ان دو ابواب کے بغیر بھی عرشی کی ذہانت کا اظہار ہوسکتا تھا۔ اور ڈرامہ طوالت سے بھی بچ جاتا۔ ہیڈ ماسٹر کا "وعلیکم آداب" کہنا بھی نہ روایت ہے اور نہ جدت۔ "آداب عرض ہے" اُردو کی مشترکہ تہذیب کی دین ہے جس کا جواب بھی آداب عرض ہوتا ہے نہ کہ وعلیکم آداب۔ السلام علیکم اور نمستے اپنے اپنے مذاہب کی غمازی کرتے ہیں۔ اس سے گریز کرنے کے لئے مشترکہ تہذیب میں آداب عرض ہے کا رواج پڑا۔ وعلیکم آداب ہیڈ ماسٹر کی سنجیدہ شخصیت کو مجروح کرتا ہے۔

عرشی کی ماں عائشہ بھی اس ڈرامے کا ایک اہم کردار ہے ۔ عائشہ اور فیضی مجموعہ اضداد ہیں۔ عائشہ ایک سلیقہ شعار بیوی ہی نہیں ایک اچھی ماں بھی

ہے ۔ وہ باوجود نوکر چاکر کے اپنے شوہر کا ذاتی طور پر خود خیال رکھتی ہے ۔ شوہر کے پاس بیٹھ کر ناشتے کا خیال کرتی ہے ۔ وہ ایک اچھی لیکچرر بھی ہے ۔ ہر روز وہ دوسرے روز کا لیکچر تیار کرتی ہے ۔ وہ ایک اچھی ماں ہے جو بچے کی نفسیات سمجھتی ہے ۔ وہ چاہتی ہے کہ اس کا بیٹا عرشی اپنے میلان کے مطابق تعلیم حاصل کرے ۔ یہی نہیں اس کے دل میں معاشرے کا بھی درد ہے ۔ وہ عرشی کو اپنا بیٹا ہی نہیں اس معاشرے کا وارث سمجھتی ہے ۔ وہ ایک باشعور اور دانشور خاتون ہے ۔ اسے طاقت کے حصول کی دوڑ، مطلق العنانی بے پناہ و بے لگام طاقت پر تشویش ہے ۔ وہ اسے برا سمجھتی ہے ۔ وہ سمجھتی ہے کہ اس طرح دنیا برباد ہو جائے گی ۔ اور دنیا کو بربادی سے بچانے کے لیے وہ اپنا حصہ ادا کرتی ہے ۔ وہ اپنے شوہر کو سمجھاتی ہے اور رحمتی اللہ کو اس بات کی کوشش کرتی ہے کہ باپ بیٹے ٹکرانے نہ پائیں ۔ وہ بیٹے کو بھی سمجھاتی ہے اور باپ کو بھی ۔ اور جب بیٹا طیش میں آ کر اس سے پوچھتا ہے کہ اگر باپ اور بیٹے میں سے کسی ایک کو منتخب کرنا پڑے تو وہ کس کا ساتھ دے گی تو عائشہ کہتی ہے کہ اسے دونوں ہی عزیز ہیں ۔ وہ ایک ایسی ماں ہے جو بیٹے کی روح کو مرنے نہیں دینا چاہتی جس کی مدد اسے لیتی ہے ۔ وہ فیضی کا دوست کالج کا پرنسپل مرزا ہے ۔ مرزا کے لئے اس کے دل میں نرم گوشے ہیں ۔ مرزا کبھی عائشہ کا آرزومند تھا ۔ یہی بات اس کے لئے مصیبت بھی بن جاتی ہے ۔ کیوں کہ فیضی اس بات سے واقف ہے اور وہ مرزا پر طنز بھی کر چکا ہے کہ وہ اپنی ادھوری تمنا کا انتقام اس سے اور

اس کے پیچھے سے لے رہا ہے ۔ پھر جب فیضی شرع کے حوالے سے اسے گھر سے باہر قدم نکالنے پر پابندی لگا دیتا ہے تو وہ بڑی فرماں برداری سے اس بے جا اختیارات کے اظہار کو قبول کر لیتی ہے ۔ وہ جانتی ہے کہ اس کے شوہر میں لطیف جذبات نہیں ہیں اس لئے وہ اسے اسی انداز میں سمجھایا کرتی ہے ۔ لیکن اس ساری احتیاط کے باوجود کہیں کہیں اس کا لہجہ فیضی کے لئے تحقیر آمیز سا ہو جاتا ہے ۔ جیسے فیضی، مرزا اور گورننگ باڈی کا جہاں اجلاس ہو رہا ہے وہ اس کمرے میں آجاتی ہے اور سب کے سامنے فیضی کو مخاطب کر کے کہتی ہے :

عائشہ : بتاتی ہوں ۔ مرزا ! میں باہر کھڑی کچھ دیر تک آپ کی باتیں سنتی رہی ہوں ۔ اتنی اونچی باتیں اور سب حضرات تو سمجھ جائیں گے لیکن یہ ان کی سمجھ میں شاید ہی آئیں اور بدقسمتی سے بہت کچھ انہی کے سمجھنے پر موقوف ہے ۔ اس لئے اگر آپ اجازت دیں تو میں آپ کی بات مکمل کر دوں ۔"

ایسے موقعوں پر اس کی شخصیت مجروح ہوتی نظر آتی ہے اور جس طرح سے ڈراما نگار نے اس کے کردار کو ارتقائی منزلوں تک پہنچایا ہے، ایسی گفتگو اس سے میل نہیں کھاتی ۔

اس معمولی سی فرو گذاشت کے علاوہ عائشہ کا کردار ایک سمجھ دار، باشعور، دانش ور اور مضبوط عورت کا ہے ۔ اس مرکزی مسئلے کا اظہار بھی ڈراما نگار نے عائشہ ہی کی زبانی کروایا ہے ۔

عائشہ: شکریہ ڈاکٹر صدیقی۔ اب عرشی اور فرخ کے معاملہ کو لیجیے۔
دونوں نہایت ذہین بچے ہیں۔ اور اسی ذہانت کے زور پر وہ کچھ بھی
بن سکتے ہیں۔ ڈاکٹر بھی، انجینئر بھی، ریاضی داں بھی، وکیل بھی،
صحافی بھی، ادیب و فلسفی بھی۔ لیکن عرشی انجینئر بننا نہیں چاہتا۔
وہ ڈاکٹر اور وکیل بھی بننا نہیں چاہتا۔ مگر وہ کیوں نہیں چاہتا؟
اس لئے کہ وہ بن نہیں سکتا یا اس لیے کہ یہ اس کی فطرت اور
اس کی طبیعت کے خلاف ہے؟ میں سمجھتی ہوں یہی بات ہے۔
اب اگر اس پر جبر کیا گیا تو وہ بے شک میکانیکل انجینئر بن جائیگا
یا کچھ بھی بن جائے گا۔ لیکن کیا یہ اس کے ساتھ انصاف ہوگا؟
کیا آپ نہیں سمجھتے اس بظاہر چھوٹی سی ناانصافی کا نتیجہ اور انجام
آگے چل کر کتنا ہولناک اور کتنا عبرت ناک ہوگا؟ ساری عمر اس
کا دم گھٹتا رہے گا۔ وہ اس ناانصافی کا انتقام لے گا اپنے آپ
سے، اپنی اولاد سے، اپنے ہمسایہ سے، اپنی قوم سے اور اپنے
معاشرے سے، پھر کیا یہ میرے بچے کی تباہی نہیں ہے؟ اور پھر
ایک عرشی ہی کیوں؟ کیا اس طرح ہم آنے والی تمام نسلوں کو
تباہ نہیں کردیں گے؟

یہ وہ اہم سوال ہے جو ماں ہونے کے ناطے اپنے لڑکے کی نفسیات کے
ذریعے عائشہ سمجھتی بھی ہے اور سارے ذمہ داروں کے سامنے اسے رکھتی
بھی ہے۔ اس سوال کی اہمیت کو جتنا ایک ماں سمجھ سکتی ہے کوئی اور نہیں

سمجھ سکتا۔ اسی لئے اس سوال کے لیے ڈرامانگار نے عائشہ جیسی باشعور ماں کا انتخاب کیا ہے۔

تیسرا اہم کردار فیضی ہے جو سارے کرداروں سے متصادم ہوتا ہے۔ سب سے حقیقی کردار، اس معاشرے کا علامتی کردار جو دنیا کو دنیا کی طرح برتنا چاہتا ہے۔ دنیا نے جو کچھ اُسے دیا ہے وہی لوٹانا چاہتا ہے۔ وہ تصور پرست یا عینیت پرست نہیں ہے۔ تخیل کی دنیا، آنے والی نسل اور دنیا کی بے راہ روی سے اسے کوئی سروکار نہیں۔ وہ ہوا کے رُخ پر چلنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ عرشی بھی اُسی رُخ پر بہے۔ اسے دُنیا بدلنے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ صرف اس کی فکر ہے کہ موجودہ سماج کے ڈھانچے میں زیادہ سے زیادہ فائدہ کیسے اٹھایا جائے۔ وہ چاہتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ دولت کمائے۔ وہ بہت ہی چاق و چوبند رہنا چاہتا ہے کیوں کہ اُسے اچھی طرح احساس ہے کہ ذرا سی چوک ذراسی غفلت سے اس کی بنائی ہوئی دنیا تباہ ہو جائے گی۔ کوٹھیاں اور کارخانے تباہ ہو جائیں گے وہ سمجھتا ہے کہ آج ہر چیز بدل گئی ہے۔ سچائی اور صداقت کے معیار بدل گئے ہیں۔ وہ بے طاقت، مطلق اور بے عنان طاقت کو آج کی صداقت سمجھتا ہے اور اسی کے حصول کو مقصدِ حیات سمجھتا ہے۔ اور جب دیکھتا ہے کہ عرشی کے سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ اس سے مختلف ہے تو بپھر جاتا ہے۔ کیونکہ وہ ایک ایسا باپ ہے جو صرف اتنا ہی فرض سمجھتا ہے کہ اس کا بیٹا شہر کے سب سے مہنگے اسکول میں پڑھے، دو دو ٹیوٹر اس کے لیے ہوں

اپنی کار میں جائے اور آئے ۔ وہ لڑکے کی ہر خواہش کی تکمیل پیسے سے کرنا چاہتا ہے ۔ اسے اس کا پتہ نہیں کہ عرشی کی کیا مصروفیتیں ہیں ، اس کی نفسیات کیا ہے ۔ اس لئے امتحانوں کے سامنے عرشی کے کمرے سے موسیقی کی آواز آتی ہے تو وہ ناراض ہو جاتا ہے ۔ وہ بہت جلد برہم بھی ہو جاتا ہے ۔ اسے یہ بھی پتہ نہیں ہوتا کہ اس کا بیٹا صوبے میں ٹاپ آیا ہے ۔ وہ چاہتا ہے کہ عرشی انجینئر بنے اور اس کا کاروبار ، اس کی کوٹھیوں ، کاروں اور کارخانوں کو سنبھالے ۔ اس کے پاس سوسائٹی ، قوم ، تہذیب اور تاریخ کی کوئی اہمیت نہیں ہے ۔ وہ فلسفہ اور اخلاقیات کو بے معنی اور آدرشوں کو احمقانہ عینیت پرستی سمجھتا ہے ۔ اور جب عرشی اس کی بات نہیں مانتا اور عائشہ اس کا ساتھ دیتی ہے اور مرزا اس کی ہمت افزائی کرتا ہے تو آج کے مشینی انسان کی طرح اس محاذ پر جیتنے کے لئے سب کچھ کر گذرتا ہے ۔ ایک طرف وہ مرزا سے الجھ پڑتا ہے اور طعنہ دیتا ہے کہ اپنے بیٹے کے داخلے کی خاطر وہ عرشی کو ورغلا رہا ہے ۔ ادھر وہ شرع کا سہارا لے کر عائشہ کو گھر سے نکلنے پر پابندی لگا دیتا ہے ۔ پھر اس سازش میں وہ بچوں کو شریک کر لیتا ہے ۔ ان کا کچھ اس طرح استحصال کرتا ہے کہ سب برہم ہو کر مرزا کے خلاف نعرہ بازی کرتے ہیں ۔ گورننگ باڈی میں مولانا اور دوسرے ممبروں کے سامنے مرزا کی تصویر کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ دہریے ہوں ۔ مرزا کو طیش دلانے کے لئے رکیک حملے کرتا ہے جس میں ایک حملہ یہ بھی ہوتا ہے کہ مرزا کبھی عائشہ کا آرزومند تھا ۔ اس لیے وہ اس سے اور عرشی سے

انتقام لے رہا ہے۔ غرض اس جنگ میں ہر ہتھیار استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی طرح جیتنا چاہتا ہے۔ اصولوں اور آدرشوں کی اسے کوئی پرواہ نہیں فیضی کا کردار آج کے معاشرے کے انسان کا کردار ہے جو مطلق العنانی اور دولت کے حصول کے لئے کچھ بھی کر سکتا ہے۔ جو خود غرض ہے، ساری دنیا کی دولت سمیٹنا چاہتا ہے۔ معاشرے اور سماج کی کسی کو پرواہ نہیں۔ آج کے کھوکھلے تقدّس بھرے مصنوعی سماج کی تشکیل ایسے افراد نے کی ہے۔ آخر میں وہ اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے۔ اس ڈرامے کا سب سے جاندار اور حقیقت نگاری کا نمونہ یہی کردار ہے۔

ان تین اہم کرداروں کے علاوہ اس میں مرزا بھی ہے۔ کالج کا پرنسپل۔ جو کسی صورت میں تحمل و برداشت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ جو فیضی کے بے معنی الزاموں کا جواب سنجیدگی سے دیتا ہے۔ ایک طرف وہ عرشی کو سمجھاتا ہے دوسری طرف اپنے اصولوں کی جنگ بھی لڑتا ہے۔ وہ مذہبی علم سے آگہی کا ڈھنڈورا بھی پیٹتا۔ لیکن انسان کی تخلیق کے مقصد اور کائنات کی تشکیل کے مقصد کو سائنس کی روشنی میں بڑی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ اپنے اصولوں کی جنگ کے لیے وہ اپنے فرخ کو بھی جھونک دیتا ہے اور آخر میں کامیاب رہتا ہے۔

ایک کردار مولانا کا بھی ہے جو مذہب کے سچے نمائندے ہیں۔ وہ خود مرزا سے گفتگو کر کے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ لوگوں کے الزامات اور الفاظ سے کھیل کر مرزا کو دہریہ ثابت کرنے کی کوشش کو ناکام بنا دیتے ہیں۔ وہ

مذہبی نقطۂ نظر سے بھی سائنس کی افادیت کو مانتے ہیں۔ مذہب کے نام پر وہ فرسودگی کا اظہار نہیں کرتے ۔ وہ مرزا کو بھی ٹوکتے ہیں اور فیضی کو بھی اس کی مرزا کے ساتھ "زیادتی" پر سرزنش کرتے ہیں ۔ اور تمام حالات کی روشنی میں ایک صحیح فیصلہ کرتے ہیں ۔

نذیر محمد خاں کا یہ ڈراما تکنیکی اعتبار سے بھی کامیاب ہے۔ اس میں کردار دھیرے دھیرے اُبھرتے ہیں۔ پوری قوت کے ساتھ ان کا تصادم ہوتا ہے۔ عرشی کے امتحان پاس کرنے کے بعد یہ تصادم کشمکش کی صورت اختیار کر لیتا ہے ۔ اور سارے کرداروں کے درمیان کشمکش چلتی ہے ۔ ان کرداروں کی نفسیات ان کے سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ ان کے جذبات و احساسات کا اظہار، اس کشمکش کے درمیان ہوتا ہے ۔ اور ڈراما نگار بڑی چابک دستی سے کرداروں کی تحلیل کرتا جاتا ہے ۔ اور خود درمیان میں کہیں نہیں ہوتا ۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ واقعات کے ذریعہ ہوتا ہے ۔ نقطۂ عروج پر سارے کردار یک جا ہوتے ہیں ۔ اور سچائی، اصولوں، آدرشوں اور اقدار کی جیت ہوتی ہے ۔

نذیر محمد خاں نے ایک جلتے ہوئے موضوع کی طرف بڑی خوب صورتی سے توجہ دلائی ہے ۔ زبان و اندازِ بیان اونچے معیار کا ہے ۔ ڈرامے کے دو ایک منظر (جیسا کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے) جیسے عرشی کے کلاس روم والے واقعات، عرشی کا انٹرویو نکال کر اسے بے جا طوالت سے بچایا جا سکتا ہے ۔ مذہب اور سائنس کی بحث پڑھنے کے لیے تو معنویت اور

تہہ داری رکھتی ہے لیکن نشری ڈراما کے اعتبار سے سننے والوں کو اکتاہٹ
میں مبتلا کر سکتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے موضوع کے اچھوتے پن، کرداروں کی تشکیل و
ارتقاء اور چست تکنیک کی وجہ سے یہ ڈراما گہرے نقوش چھوڑتا ہے۔

## ڈاکٹر انور معظم

انور علی خان ۲۱ ستمبر ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے۔ ابتداً میں انور یوسف زئی کے نام سے لکھا پھر انور معظم کے نام سے لکھنے لگے۔ انھیں ابتدا ہی سے ڈرامے سے دلچسپی رہی۔ ۱۹۴۹ء میں ڈرامہ لکھنا شروع کیا تب سے مسلسل لکھ رہے ہیں۔ ۱۹۵۴ء میں بی اے اور ۱۹۵۶ء میں ایم اے عثمانیہ یونیورسٹی سے کیا۔

۱۹۵۶ء میں "ہماری زبان" کی ترتیب و اشاعت میں ہاتھ بٹایا۔ ۱۹۶۰ء۔۶۱ میں ڈیڑھ سال تک انسٹیٹوٹ آف اسلامک اسٹڈیز میں بطور سینئر ریسرچ فیلو کام کیا ۱۹۶۳ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کیا۔ نگران ڈاکٹر علیم تھے۔ منیب الرحمٰن نے بھی ان کی رہنمائی کی۔ مقالہ جمال الدین افغانی پر ہے۔ توقع ہے کہ یہ مقالہ اس برس (۱۹۸۳ء) میں زیور طباعت سے آراستہ ہو جائے گا۔

۱۹۵۶ سے ۱۹۶۴ء تک خاصی تعداد میں نظمیں و غزلیں کہیں اور بطور شاعر مشہور ہوئے۔ ۱۹۶۸ء میں ایک کتاب "اسلام اینڈ کنٹمپریری مسلم ورلڈ" ایڈٹ کی۔

۱۹۶۸ء میں ہی عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبہ اسلامک اسٹڈیز میں لکچرار مقرر ہوئے۔ اب صدر شعبہ ہیں۔ پیشہ تدریس میں آنے کے بعد شاعری چھوڑ دی اور مضامین لکھنے لگے۔ ڈرامہ ان کا پہلا عشق ہے ۱۹۴۹ء سے ۱۹۶۴ء تک مسلسل کئی ڈرامے اور فیچر لکھے۔ لیکن علی گڑھ سے واپس کے بعد انہوں نے ڈرامے لکھنا کچھ کم کر دیا۔ سو کے لگ بھگ ڈرامے حیدرآباد اور اورنگ آباد کے علاوہ دہلی اور اکسٹرنل

سروس سے نشر ہو چکے ہیں۔ ان کے ڈراموں کی مقبولیت سے متاثر ہو کر اکثر اوقات ذمہ داران ریڈیو اسٹیشن نے ایک فنکار کو جتنی بار پیش کرنے کی قوانین میں گنجائش ہو سکتی۔ اس کا پورا فائدہ اٹھایا۔ اور ان سے ڈرامے لکھوائے۔

کمیونسٹ رہنما مخدوم محی الدین کے انتقال پر ان کا لکھا فیچر دہلی سے پیش ہوا اور بے حد مقبول ہوا۔ انھوں نے "حیدرآباد تھیٹرز" کے نام سے ایک ادارہ بھی قائم کیا۔

۱۹۵۹ء میں مشہور افسانہ و ناول نگار جیلانی بانو سے ان کی شادی ہوئی۔
ان کے چند مشہور ڈرامے حسب ذیل ہیں

۱۔ عورت کی موت (پہلا ڈرامہ جو اورنگ آباد سے نشر ہوا)
۲۔ پتھّر اور پھول
۳۔ ویر کنال
۴۔ زنجیر
۵۔ پتھر اور دیوتا
۶۔ شعلہ و شبنم
۷۔ اتنی سی بات
۸۔ آخری شام
۹۔ ملک خوشنود

(۸ اور ۹) دہلی سے نشر ہوئے جسے ریڈیو کے مشہور پروڈیوسر پریم ناتھ در نے پیش کیا۔

۱۰۔ مئے خانہ خالی ہے (تجرباتی ڈرامہ۔ جو صرف دہلی سے پیش ہوا۔ پیشکش انور خاں)

۱۱۔ بچوں کی عدالت (قسطوں میں نشر ہوا)

۱۲۔ بچوں کی ہڑتال

۱۳۔ جون آف آرک

۱۴۔ جل سندری کب آئے گی (غنائیہ) وغیرہ

ڈاکٹر انور معظم کا شمار آزادی کے بعد لکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی طرف انھوں نے خاص توجہ کی۔ خود اداکار و صداکار بھی رہے۔ اس لیئے ریڈیو ڈرامے کی تکنیک سے بخوبی واقف ہیں۔ انور معظم کا شمار ملک کے مشہور ڈرامہ نگاروں میں ہوتا ہے

ڈاکٹر انور معظم ایک باشعور ڈرامانگار ہیں وہ عالمی ڈرامے کی رفتار اور ارتقاء سے بخوبی واقف ہیں ان کے ڈراموں سے ہمیں بدلتے ہوئے رجحانات کا اندازہ ہوتا۔ ان کے ڈراموں سے عصری حسیّت اور جہت و ترقّی کی سمت کا پتہ چلتا ہے

ڈاکٹر انور معظم کے ابتدائی ڈراموں میں عشق کا موضوع حاوی ہے ڈرامہ "شعلہ و شبنم" محبت کرنے والے دلوں کی کہانی ہے۔ سنیل اور رانی ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں لیکن رانی کے والد رائے صاحب اس کی شادی بجائے سنیل کے کمار سے کر دیتے ہیں۔ سنیل کملا سے شادی کرلیتا ہے لیکن کبھی رانی کے پیار کو بھلا نہیں پاتا۔ رانی اور سنیل اپنی ادھوری محبت کی تکمیل اپنے بچوں کی شادی سے کرنا چاہتے ہیں۔ رانی کا لڑکا رمیش اور سنیل کی لڑکی رما کی شادی وہ طئے کر دیتے ہیں لیکن رما، آنند سے پیار کرتی ہے۔ آخر میں کملا کی کوشش سے سنیل یہ فیصلہ کرتا ہے کہ آنند اور رما ایک ہو جائیں۔ سنیل کے دل میں یہ احساس بھی جاگتا

ہے کہ کملا ایک ایسی محبت کرنے والی عورت ہے جسے جینے کا فن آتا ہے

"زنجیر" ڈاکٹر افضل اور راحت کی کہانی ہے جو ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں شادی کے بعد وہ ایک خوب صورت بچی منی کے ماں باپ بن جاتے ہیں لیکن ڈاکٹر افضل ایک عظیم سرجن بننا چاہتا ہے وہ راحت پر توجہ نہیں دے سکتا۔ جبکہ راحت اس کی مصروفیت سے نفرت کرتی ہے۔ دونوں علیحدہ ہو جاتے ہیں پھر برسوں بعد منی دونوں کو یکجا کرتی ہے۔

دونوں ڈراموں کا موضوع ایک ہے کہ محبت ہی زندگی ہے انور معظم ڈرامہ کی ابتدا بڑے دلچسپ ڈھنگ سے کرتے ہیں "شعلہ و شبنم" میں ابتدا آنند اور رما کے مکالموں سے ہوتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ رما کی شادی رمیش کے ساتھ اسی مہینے ہونے والی ہے۔

رما : اب کیا ہوگا۔ اب تو سب کچھ طئے ہو چکا ہے وہ رمیش کے ساتھ اسی مہینہ بیاہ کر دینا چاہتے ہیں

آنند : رمیش، رمیش آخر کون ہے یہ رمیش۔

رما : کمار چاچا کے لڑکے ہیں۔ وہ پتاجی کے دوست ہیں رمیش کی ماتا جی مجھے بہت چاہتی ہیں بچپن ہی میں انھوں نے مجھے رمیش کے لئے مانگ لیا تھا۔ اب اچانک رمیش کا یورپ جانا طئے ہو گیا ہے اسی لئے وہ چاہتی ہیں کہ جانے سے پہلے بیاہ ہو جائے۔

اسی طرح وہ بڑی چابکدستی سے کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں۔ صرف ایک جملے سے ساری باتیں کہہ جانے کا فن بھی وہ جانتے ہیں۔

رانی : کملا بھابی کتنی بھولی ہیں

سنیل : (یک لخت سنجیدہ ہو کر) اس بھولے پن نے تو میری لاج سنبھالی ہے۔ بیس سال گذر ہی گئے

اس ایک جملے سے سامع کو یہ پتہ چلتا ہے کہ سنیل اور رانی کی محبت کے بارے میں کملا کچھ نہیں جانتی۔ پھر رانی کا یہ خدشہ کہ رما شاید رمیش کو نہ پسند کرتی ہو سنیل کو ماضی میں لے جاتا ہے۔ دونوں ماضی میں کھو جاتے ہیں اور انور معظم یہاں فلش بیک کا خوبصورت استعمال کرتے ہیں

رانی کے جاتے ہی آنند سنیل سے ملنے آتا ہے اور رما کا ہاتھ مانگتا ہے اور یہیں سے ڈرامے میں کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ کرداروں میں تصادم ہوتا ہے آنند رما سے پیار کرتا ہے لیکن سنیل اگر آنند کی بات مان لیتا ہے تو سنیل اور رانی کے خواب ادھورے رہ جاتے ہیں۔ سنیل رما سے اس محبت کے بارے میں پوچھتا ہے اور ڈرامے کا خوب صورت منظر یہی ہے جب رما کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ دیتی ہے۔ انور معظم نے بڑی مہارت سے رما کی بے زبانی کو گویائی عطا کی ہے

سنیل : تمھیں رمیش پسند ہے؟ (چند سکنڈ خاموشی) رما۔ میری بچی تم مجھ سے کبھی نہیں ڈریں آج تمھیں کیا ہو گیا ہے یا یہ میرا وہم ہے۔ خاموش نہ رہو رما۔ خاموش نہ رہو۔ کچھ تو کہو۔ تمھیں رمیش پسند ہے یا نہیں رما۔

رما : (پھوٹ پڑتی ہے) پتاجی۔ سسکیاں دور ہوتی جاتی ہیں۔

اور سنیل کو اپنے خواب ٹوٹتے نظر آتے ہیں۔ وہ ماضی میں پہنچ جاتا ہے جب اسی طرح اس نے رائے صاحب سے رانی کا ہاتھ مانگا تھا اور انہوں نے کہا تھا۔

رائے صاحب : سنو زندہ رہنا اتنا آسان نہیں جتنا محبت کرنا۔ پہلے زندہ رہنا سیکھو اور اس کے لئے محبت کافی نہیں۔ کئی اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے انہیں حاصل کر لو پھر محبت بھی کر لینا اور شادی بھی۔

اور سنیل یہ بازی ہار جاتا ہے اور جب کملا سنیل سے آنند اور رما کی سفارش کرنے سنیل سے ملتی ہے تو وہ وہی جملہ دہراتا ہے جو رائے صاحب نے کہا تھا

سنیل : مگر آنند کے ساتھ رما سکھی نہیں رہ سکتی۔ تم نہیں جانتیں کملا۔ زندہ رہنا اس قدر آسان نہیں جتنا محبت کرنا۔

کملا : لیکن آدمی زندہ رہ کر بھی محبت کو ترستا رہ جاتا ہے

سنیل : ایسا کہاں ہوتا ہے

کملا : کیا آپ نہیں جانتے ؟

سنیل : (گھبرا کر) میں

کملا : ہاں آپ

سنیل : جانتے ہو تم کیا کہہ رہی ہو ؟

کملا : آپ اپنے ایک خواب کی خاطر اپنی بیٹی کی آنکھوں سے نیند چھین لینا چاہتے ہیں۔

سنیل : کیسا خواب

کملا : وہی جو شبنم کی طرح ایک رات آپ کے دل میں اترا تھا مگر جلنے کے شعلوں

میں بھی کہ آپ کی نظروں سے ہمیشہ کے لئے اوجھل ہو گیا۔

اور ڈرامہ کلائمکس پر پہنچ جاتا ہے۔ جب کملا یہ بتاتی ہے کہ وہ سنیل اور رانی کے بارے میں سب جانتی ہے

سنیل : پھر بھی تم خاموش رہیں۔

کملا : عورت کا دل کہتا کم ہے دھڑکتا زیادہ ہے سنیل۔ اس خواب کو بھول جائیے۔ جن شعلوں نے آپ کو راکھ بنایا ہے ان میں رما کو جلنے سے بچائیے۔ ناتھ۔

تب ہی سنیل کو احساس ہوتا ہے کہ وہ رما اور آنند کے ساتھ ناانصافی کر رہا ہے کملا کے مقابلے میں وہ ایک چھوٹا آدمی ہے کملا کا قد اس سے بہت اونچا ہے۔

سنیل : اپنے آپ سے کمل تم محبت کرنا جانتی ہو۔ اور زندہ رہنا بھی۔ تمہارے پاس محبت بھی ہے اور زندگی بھی! میں سب کچھ کھو چکا ہوں۔ میرے پاس کچھ بھی نہیں۔ کچھ بھی تو نہیں۔

انور عظیم ڈرامے کی دلچسپی کو پوری طرح برقرار رکھتے ہیں جملوں کو زیادہ طول نہیں دیتے۔ چھوٹے چھوٹے جملے اپنی معنی خیزی سے کئی کہانیاں کہہ جاتے ہیں "زنجیر" کا آغاز بھی منی کی سالگرہ سے ہوتا ہے سننے والوں کو پتہ چلتا ہے کہ منی گیارہ برس کی ہو گئی ہے۔ اس سالگرہ میں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ منی پاپا کی کمی کو بری طرح محسوس کر رہی ہے

منی : بتائیے نا ہماری امّی کہاں ہیں۔

افضل : وہ ۔ وہ تمھیں چھوڑ کر چلی گیئں

منی : کہاں

افضل : دور بہت دور ۔ اور سنو یہ گڑیا۔

منی : (بات کاٹ کر) آپ ہمیشہ یہی کہتے ہیں ۔ ہاں بہت دور کہاں گیئں
وہاں ہم نہیں جا سکتے ۔

افضل : ایسی باتیں نہیں کرتے

منی : اچھا تو پھر انھیں بلا لیجئے یہاں ۔ ہمیں امی بہت اچھی لگتی ہیں ۔
بلا لیجئے نا ۔

پھر احمد اور زہرہ آجاتے ہیں ان کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ راحت اور افضل میں اصل جھگڑے کا کیا سبب تھا ۔ دونوں کو بچھڑے سات برس ہو چکے ہیں احمد اصرار کرتے ہیں کہ ڈاکٹر افضل دوسری شادی کر لیں ۔ منی احمد کی لڑکی رشی کے اسکول میں پڑھنے کی خواہش کرتی ہے اور وہاں راحت سے ٹکراتی ہے جو ٹیچر ہے منی راحت کو اپنے گھر بلاتی ہے اور افضل اور راحت کی غلط فہمی دور ہو جاتی ہے ۔ دونوں پھر سے ایک ہو جاتے ہیں

ڈرامہ زنجیر واقعی ایک زنجیر کی طرح ہے ڈرامے کی کڑیاں ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں ۔ واقعات کی رفتار تیز ہے

سالگرہ ۔ اس کے فوری بعد احمد اور زہرہ کی آمد ۔ احمد اور افضل کی گفتگو سے ان واقعات کا اظہار جن کی وجہ سے افضل اور راحت بچھڑے ہیں ۔ منی کا رشی کے اسکول میں داخلہ لینے کے لئے مچلنا ، اسکول میں راحت کا ملنا ۔ منی

کا افضل سے اصرار کرنا کہ وہ راحت سے ملاقات کرے۔ پھر راحت کو دھیمے قدموں سے آنا اور دونوں کا ملنا۔ بڑی تیزی سے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ مکالمے چست ہیں۔

انور معظم کے یہ ڈرامے اس دور کے ہیں جب ادب میں ترقی پسند تحریک کا زور تھا۔ بعد میں انھوں نے بدلتے ہوئے رجحانات کو قبول کیا اور جدید تکنیک و انداز کو اپنا کر ادب کے جو عصری تقاضے تھے انھیں پورا کیا۔ اس کی سب سے روشن مثال "مرغ خانہ خالی ہے" ہے جو آرٹ سرکس کے ڈرامہ فیسٹول میں پیش کیا گیا اور بے حد کامیاب رہا۔

اس ڈرامے میں موہن اور آشا کے علاوہ کسی کردار کا نام نہیں ہے مختلف آوازوں سے انھیں پہچانا جا سکتا ہے۔ بیرا اور لڑکی کو ملاکر ۵ آوازیں ہیں ہوٹل کا ماحول ہے

آواز ۱ اور 2 کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ آواز 2 کا آشا نامی لڑکی سے معاشقہ چل رہا ہے جو اس کے بہت قریب آگئی ہے۔

ڈرامے کا مرکزی خیال انتظار ہے۔ لڑکی، آواز 3 اور 4 کو انتظار ہے ایک اجنبی کا ۔۔۔ ؟ جب 5 آتا ہے تو سب یہی سمجھتے ہیں کہ یہ وہی ہے جس کا انھیں انتظار تھا۔ آواز 6 اس سے انکار بھی نہیں کرتا۔ وہ سب اپنی اپنی شناخت کھو چکے ہیں آواز 5 کھو جاتا ہے 6 اسے اپنا دوست کہتا ہے لیکن پھر شبہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا دوست نہیں تھا۔ لڑکی دراصل آشا ہے جو خود کو بھولنا چاہتی ہے وہ اس کا انتظار کر رہی ہے جو اچھے دنوں کی خبر لائے گا

لیکن پھر موہن کے ساتھ جانے پر مجبور ہو جاتی ہے

رسیتوران علامت ہے دنیا کی۔ جہاں ہر ایک کو انتظار رہے
"مۂ خانہ خالی ہے" کے مکالمے ذو معنی و برجستہ ہیں مثلاً لڑکی
(لاپرواہی سے) جی نہیں میں اخبار نہیں پڑھتی جو باتیں ہو چکی ہیں ان سے مجھے
کوئی دلچسپی نہیں۔

ج : میرا خیال تھا کہ کسی اجنبی شخص کے ایک خط پر اس طرح ریستوران
میں آ جانا اور اکیلے اس کا انتظار کرنا۔ ذرا خطرناک بات ہے
اگر کوئی بھروسے کا آدمی آپ کے ساتھ ہو تو ــــ

لڑکی : آپ تو اب میرے ساتھ ہیں

ج : (گھبرا کر) میں۔ میں بھی آپ کے لئے ایک اجنبی ہوں

لڑکی : جی ہاں۔ اور یہ جو میں آپ کے، ایک اجنبی کے ساتھ اس وقت یہاں
بیٹھی ہوں، باتیں کر رہی ہوں۔ یہ خطرناک بات نہیں۔

ج : یہ بات خطرناک کیسے ہو سکتی ہے۔ میں تو ؟

لڑکی : اپنے آپ کو بھروسے کا آدمی سمجھتے ہیں (ہنستی ہے)
ان جملوں کی معنویت ملاحظہ فرمائیے۔

لڑکی : ضروری نہیں۔ میں اپنے شوہر کے ساتھ پانچ برس سے ہوں۔ لیکن
میں نے اب تک اس کا چہرہ نہیں دیکھا۔

ج : تمھاری شادی ہو چکی ہے؟

لڑکی : ہاں ــ میرے دو بچے بھی ہیں

ق : پانچ برس ہو چکے ہیں شادی کو ؟

لڑکی : بالکل

ق : اور تم نے اپنے شوہر کے چہرے کو اب تک نہیں دیکھا

لڑکی : نہیں۔

ق : یہ کیسے ہو سکتا ہے ؟

لڑکی : پتہ نہیں۔ لیکن میرے ساتھ یہی ہوا۔ وہ میرا شوہر مجھ سے اس قدر قریب ہے کہ ہمیشہ آؤٹ آف فوکس ہو جاتا ہے کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا۔ اس کی آنکھیں کدھر ہیں اور ہونٹ کس طرف (ہلکی ہنسی) تم نے دیکھا اپنی بیوی کو؟

ق : دس برس سے دیکھ رہا ہوں

لڑکی : افسوس تم دس برس میں بھی اپنی بیوی سے قریب نہیں ہو سکے۔ جب کوئی چیز بہت قریب ہو تب ہی وہ ٹھیک سے دکھائی نہیں دیتی اور تم کہتے ہو کہ تم اپنی شریک حیات کو دس برس سے مسلسل دیکھ رہے ہو۔ بے چاری اب تک تم سے دس برس دور رہے (ہنسی ہے) سارے کردار اکتا جاتے ہیں۔

ق : پھر کیا ہمارا انتظار بھی خالی جائے گا اور کوئی نہیں آئے گا۔

لڑکی : تم بدھو ہو، انتظار کبھی خالی نہیں جاتا۔

ق : لیکن ہمارا انتظار تو جا رہا ہے خالی۔

لڑکی : تم واقعی ایسا سمجھتے ہو؟

3 : اور کیا

4 : (ہنستا ہے) کمال ہے تم واقعی بدھو ہو ہم منتظر ہیں چوتھے آدمی کے
لیکن اس وقت ہم تین جو ساتھ ہیں تو ہمارا انتظار تین آدمیوں سے
بھرا ہوا تو ہے ؟ نہیں ہے؟

اور جب 5 واں کردار اپنے تجربات بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ان میں
سے کوئی بھی مجھے اپنے الجھاؤں سے باہر نہ نکال سکا کبھی کچھ نظر آتا ہے کبھی کچھ۔
کوئی چیز صاف نہیں۔ جسے دیکھ سکوں، چھو سکوں، سن سکوں، جسے پہچان سکوں۔
تو وہ سب مایوس ہو جاتے ہیں

5 : سب میرے سچ کی کھال ادھیڑتے رہتے ہیں۔ کوئی میرے جھوٹ کو
برداشت نہیں کر سکتا۔ کوئی میرے جھوٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔
کوئی میرے جھوٹ کو برداشت کرنا نہیں چاہتا۔ اور آخر میں ـــ

3 : اس سے بڑا جھوٹ اور کیا ہو سکتا ہے

4 : ہاں جھوٹ تو بڑا تھا مگر سچا تھا

5 : لیکن وہ تمہارا دوست کون تھا۔

4 : یہی تو میں بھی سوچ رہا ہوں کون تھا وہ اسے ہمارے بارے میں ہر چیز
معلوم تھی وہ ہمارے جھوٹ سے بھی واقف تھا پھر بھی ہمارے جھوٹ
میں وہ کس آسانی سے شریک ہو گیا تھا۔

اور پھر سارے کردار اپنی تلاش میں سرگرداں ہو جاتے ہیں

"مے خانہ خالی ہے" ایک ہی ریستوران میں لکھا گیا جگہ جگہ انور عظیم نے

سپر امپوز ( super impose ) گونج ' شور ' ماچس جلانے کی آواز ٹرین کی سیٹی اور فون کی گھنٹی سے منظر تبدیل کر دیتے ہیں۔ لیکن اس ریستوران میں جن آوازوں کی ضرورت ہے وہ اُبھر کر سامنے آجاتی ہیں اور دوسری پس منظر میں کھو جاتی ہیں " مے خانہ خالی ہے" جدید تکنیک اور اسلوب کا مرقع ہے ان کے ڈراموں میں تکنیکی اشارے واضح طور پر سازوں کی نشاندہی اور وقفے کے تعین کے ساتھ ملتی ہے۔

انور عظیم ریڈیو ڈرامے کی تکنیک سے پوری طرح واقف ایک دانشور ڈرامہ نگار ہیں۔ ▲

## غلام یزدانی

غلام یزدانی جناب غلام ربانی کے فرزند ہیں۔ ۱۹۲۲ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے گریجویشن کیا۔ اور اکاونٹنٹ جنرل آفس میں ملازمت اختیار کی اور ۱۹۸۲ء میں وہیں سے وظیفہ حسن خدمت پر بحیثیت ڈپٹی اکاونٹنٹ جنرل ریٹائر ہوئے۔

زمانہ طالب علمی سے مطالعہ اور لکھنے کا شوق رہا۔ کہانیاں اور ڈرامے لکھتے رہے۔ موسیقی کا خاص شغف رہا۔ دکن ریڈیو سے موسیقی کا پروگرام بھی پیش کیا کرتے تھے۔ ریڈیو ڈراموں کے علاوہ اسٹیج ڈرامے بھی لکھے اور پیش کئے۔

انھوں نے سنجیدہ اور مزاحیہ دونوں قسم کے ڈرامے لکھے۔ ان کے خاص ڈرامے مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ زندگی کے کنارے
۲۔ حادثۂ شوق
۳۔ دوسرا سفر
۴۔ شطرنج
۵۔ سرنگ
۶۔ پھر سہی
۷۔ شادی کی سال گرہ
۸۔ برخوردار
۹۔ مکر چاندنی
۱۰۔ ایک کہانی بڑی پرانی

۱۱۔ دو منٹ ۱۴۔ امتحان
۱۲۔ مشینوں کی سال گرہ ۱۵۔ بھائی جان آرہے ہیں
۱۳۔ خواب ۱۶۔ امتحان کی رپورٹ

۱۷۔ ریل میں

قاسم یزدانی نے ہلکے پھلکے تفریحی ڈرامے کامیابی سے لکھے۔ ڈرامہ "خواہ مخواہ" میں وہ آغاز بڑے شگفتہ انداز میں کرتے ہیں —— اختر اخبار پڑھ رہا ہے اور اس کی بیوی اپنی چھوٹی خالہ کی لڑکی کی شادی کے سلسلے میں بات کرنا چاہتی ہے۔ اس ڈرامے میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ لڑائی جھگڑے کس طرح شروع ہوتے ہیں۔ ہر انسان لڑائی جھگڑے سے نفرت کرتا ہے۔ لیکن غیر محسوس طریقے پر خود بھی جھگڑوں میں ملوث ہو جاتا ہے۔ اختر کی بیوی پوچھتی ہے کہ آخر لڑائی کیوں ہوتی ہے۔

بیوی: میں پوچھتی ہوں آخر یہ لڑائیاں ہوتی کیوں ہیں؟

اختر: لڑائیاں کیوں ہوتی ہیں؟!

بیوی: ہاں ہر آدمی جو دنیا میں پیدا ہوا ہے ایک نہ ایک دن اپنی موت آپ مر جائے گا پھر یہ آپس میں کٹا چھنی کیوں؟

اختر: یہ تو بڑا ٹیڑھا سوال کیا تم نے۔ پرانا قول ہے زن زر اور زمین لڑائی کی جڑ ہیں۔ دنیا کے سارے جھگڑے ان ہی تین چیزوں کی وجہ سے ہوتے ہیں۔

بیوی: تو کیا یہ تین باتیں نہ ہوں تو لڑائی نہیں ہو سکتی۔

اختر : ایں — یہ بات نہیں ۔ یہ تین چیزیں نہ بھی ہوں تو لڑائی ہو جاتی ہے ۔ اصل میں لڑائی انسان کے خمیر میں ہے ۔ بغیر لڑے اُسے چین نہیں آتا ۔ جب کوئی وجہ نہ ہو تو وہ ایجاد کر لیتا ہے ۔ اور لڑائی شروع ہو جاتی ہے ۔ اب یہی دیکھو جب اور کچھ نہیں ہے تو لوگوں نے مذہب کے نام پر ذات پات کے نام پر علاقہ واریت کے نام پر لڑنا شروع کر دیا ہے ۔

وہ لڑائی کو تنظیم بنا کر بات میں بات پیدا کرتے ہیں اور طنز کرتے ہیں ۔ مثلاً

اختر : ساری عقل و سمجھ کے باوجود لڑنے کے معاملہ میں انسان آج بھی وہی ہے جو جہاں ہزاروں برس پہلے تھا ۔ میں تو کہتا ہوں دنیا کا پہلا آدمی آج بھی موجود ہے ۔

بیوی : مگر — آج کا آدمی پڑھا لکھا تہذیب یافتہ ہے ۔

اختر : اس سے کچھ نہیں ہوتا ۔ لڑنے کی نیت ہو تو سب دھرا رہ جاتا ہے ۔

— ان کے ڈراموں میں پروپگنڈا اور نصیحت کا رنگ بھی جھلکتا ہے ۔

اختر : یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے ۔ اس کے پاس سوچنے والا دماغ ہے ۔ اسے اپنے جذبات پر قابو رکھنا چاہیئے ۔ اگر وہ لڑے بغیر نہیں رہ سکتا تو ملک میں بیسیوں ایسی لعنتیں موجود ہیں جن کے خلاف وہ جنگ کر سکتا ہے ۔

بیوی : وہ کیا ؟

اختر : .... جہالت، بے روزگاری، مفلسی، بیماری اور یا پھر زبان کے جھگڑے کے متعلق کہتے ہیں۔

اختر : (ہنس کر) میں یہی کہتا ہوں ہم سب چاہے کہیں کے رہنے والے ہوں کوئی زبان بولتے ہوں۔ ہم سب کو ایک دوسرے کی ضرورت ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ایک دوسرے کو جانیں سمجھیں اور آپس میں محبت کرنا سیکھیں۔

غلام یزدانی کو اس کا احساس بھی ہو جاتا ہے کہ اس طرح کا تقریری انداز پیوند کاری سا لگتا ہے۔ اس لئے اپنے کردار کی زبانی کہلواتے ہیں۔

ڈاکٹر : VERY GOOD ۔ کیا اچھی بات کہی آپ نے مسٹر اختر۔ (ہنستا ہے) تمہیں کسی جلسہ میں تقریر تو نہیں کرنی ہے۔

ڈرامے کے اختتام پر وکیل اور ڈاکٹر ایک دوسرے کے پیشے کی برائیاں کرتے ہیں۔ لڑتے جھگڑتے ہیں۔ ڈرامہ کا مزاحیہ پہلو یہ ہے کہ کلائمکس پر ڈاکٹر وکیل کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور وکیل ڈاکٹر کی۔

موہنی : اختر صاحب ۔میرا — میرا سر چکرا رہا ہے۔

اختر : خیرو — خیرو ۔ جلدی سے پانی لا۔

موہنی : اختر صاحب۔ آپ پہلے ڈاکٹر سلیم کو فون کیجئے

ڈاکٹر : نہیں اختر صاحب پہلے میں کروں گا۔ میں اپنے وکیل کو بلاؤں گا

اختر : وکیل کو ؟

ڈاکٹر : ہاں — میں ان پر کیس چلا دوں گا۔

موہنی : نہیں اختر صاحب پہلے ڈاکٹر سلیم کو بلائیے.

ڈاکٹر : نہیں پہلے اڈوکیٹ شرما کو بلائیے.

موہنی : نہیں پہلے ڈاکٹر

ڈاکٹر : نہیں پہلے اڈوکیٹ

وہ کرداروں کے مزاج کے مطابق مکالمے لکھتے ہیں. مثلاً ڈاکٹر اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان کا کثرت سے استعمال کرتا ہے.

ان کے مکالموں میں قدرتی انداز، دل نشینی اور سلاست ہوتی ہے. زبان پر عبور ہے. لیکن چھوٹی سی بات کو اس قدر طول دیتے ہیں کہ ڈرامے پر ان کی گرفت کمزور ہو جاتی ہے. اور جھول آنے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے.

آزادی کے بعد جن لوگوں نے ڈرامے لکھے ان میں غلام یزدانی خاصی اہمیت کے حامل ہیں.

# غلام جیلانی

غلام جیلانی ۱۹۲۶ء میں اورنگ آباد میں پیدا ہوئے جہاں ان کے والد غلام ربانی ملازمت کے سلسلے میں مقیم تھے۔ ان کی تعلیم و تربیت حیدر آباد میں ہوئی۔ ۱۹۴۴ء میں میٹرک کیا اور ۱۹۵۰ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم ایس سی اعزاز کے ساتھ کامیاب کیا۔ اورنگ آباد میں بحیثیت لیکچرار ملازم ہوئے۔ پھر سیف آباد کالج میں برسرِ خدمت رہے۔

انھوں نے افسانے اور ڈرامے لکھے۔ لیکن بحیثیت ڈراما نگار زیادہ کامیاب ہوئے۔ اسٹیج اور ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے۔ نشری ڈرامے بے حد کامیاب ہوئے وہ ڈرامے کی زبان بھی جانتے ہیں اور تکنک سے واقف بھی ہیں۔ اداکاری اور موسیقی سے انھیں خاص لگاؤ تھا۔ کامیاب صداکار بھی تھے۔

ان کے مندرجہ ذیل ریڈیائی ڈرامے کامیاب ہوئے۔

۱۔ اروپ انوپ
۲۔ دوسرا کنارہ
۳۔ ہم راہی
۴۔ دوراہا
۵۔ زندگی کی راہیں
۶۔ چائے پر
۷۔ طوفان کے بعد
۸۔ چٹان
۹۔ بستر باغ
۱۰۔ فلم اسٹوڈیو میں

۱۱ - ایک سے سو تک      ۱۲ - برکھا آئی

۱۳ - گھر کیسے چلے - وغیرہ

انھوں نے آزادی سے قبل ڈرامہ نگاری شروع کی - اور آزادی کے بعد بھی انھوں نے ڈرامے لکھے - آزادی سے قبل ان کے ڈرامے اورنگ آباد اور حیدرآباد سے نشر ہو کر مقبول ہو چکے ہیں - گذشتہ چند برسوں سے انھوں نے ڈرامہ نگاری پر توجہ کم کر دی ہے -

وہ فنی لوازمات پر خصوصی توجہ کرتے ہیں - ان کے مکالموں میں برجستگی، کرداروں میں کشمکش اور تصادم نمایاں طور پر ہوتا ہے -

اکثر ڈراموں کا آغاز درمیان سے ہوتا ہے - ایک خاص قسم کے تحیر کو وہ جگاتے ہیں - ڈرامہ " بلیدان " میں اچانک ہی کرداروں کا تعارف انوکھے انداز میں ہوتا ہے -

ارون : آشا ــــ آشا ــــ دیکھو آنکھیں کھولو

آشا : (سہمی ہوئی آواز میں) ہوں کون ؟ ارون (چیخ کر) ارون

ارون : ہاں ــ ہاں - ڈرو مت، میں ہوں گھبراؤ نہیں -

آشا : تم - تمہیں کچھ ہوا تو نہیں ؟ ارون تم

ارون : مجھے کچھ نہیں ہوا - کیا تمہیں کچھ ہوا ہے - بس ڈر گئی ہو تم دیکھو تو یہ رہا میں - اور یہ تم - دیکھو تو ــ !

آشا : تو وہ گاڑی جو ....

آگے کے مکالموں سے پتہ چلتا ہے کہ گاڑی اُلٹ گئی ہے - آشا اور

ارون دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ اور گھر سے بھاگ نکلے ہیں۔ جس بیل گاڑی سے بھاگے ہیں وہ اُلٹ گئی ہے۔ وہ اس طرح ڈرامے کا آغاز کرکے سامع کا تجسّس جگاتے ہیں۔ اتنے چست مکالموں کے ساتھ ڈرامہ آگے بڑھتا ہے کہ سامع ایک منٹ کو بھی اپنی دلچسپی نہیں کھوتا ــــ اسی طرح "طوفان کے بعد" میں بھی وہ تجسّس پیدا کرتے ہیں۔

ڈرامہ کا آغاز ریلوے اسٹیشن سے ہوتا ہے۔ انل اسٹیشن پر رات کے وقت اترتا ہے۔ اور اسی وقت سینی ٹوریم جانا چاہتا ہے۔ لیکن اسٹیشن ماسٹر اسے منع کرتا ہے۔

انل : دیکھئے اسٹیشن ماسٹر صاحب، آپ کسی بھی طرح کسی گاڑی یا گھوڑے کا انتظام کروا دیجئے۔ میں آپ کا یہ احسان کبھی نہیں بھولوں گا۔ میرا اس وقت جانا بہت ضروری ہے۔

اسٹیشن ماسٹر : آپ نہیں جانتے جناب سینی ٹوریم جس پہاڑ پر ہے وہ چاروں طرف سے بہت گھنے جنگل میں گھرا ہوا ہے۔ اور اس جنگل میں سبھی طرح کے جنگلی جانور رہتے ہیں۔ شام کے چھ بجے سے صبح سورج نکلنے تک کوئی ادھر کا رُخ بھی نہیں کرتا۔

لیکن انیل اصرار کرتا ہے۔ سامع نہیں جانتا کہ انل کیوں جلدی پہنچنا ہے تجسّس کی فضا بنتی ہے۔ ہر لمحہ سامع سوچتا ہے کہ آگے کیا ہوگا؟ یہ فضا پورے ڈرامے پر چھائی ہوئی رہتی ہے۔ غلام جیلانی بڑی خوبی سے ڈرامائی واقعات ترتیب دیتے ہیں۔ ایک کے بعد ایک واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں اور سامع

کے دل کی دھڑکن بڑھتی جاتی ہے۔

ڈرامہ "بلیدان" میں طوفان آیا ہوا ہے۔ اور اردن کسی نہ کسی طرح آشا کے ساتھ ندی پار کرنا چاہتا ہے۔

دوسرے منظر میں پجاری، ملاح، پاگل، ڈاکو رگھو، مُرادی، آشا اور اردن یکجا ہو جاتے ہیں۔ تجسّس کی فضا اس لئے برقرار ہے کہ ان سارے مردوں کے درمیان آشا اکیلی ہے۔ راہیں مسدود ہیں۔ طوفان ہے اور ندی میں باڑھ آئی ہوئی ہے۔

پجاری : بتاؤ تمہاری شادی کو کتنے دن ہوئے؟

اردن : ابھی ہماری شادی نہیں ہوئی۔

پجاری : (چونک کر) کیا کہا؟ تمہاری شادی نہیں ہوئی؟

رگھو : ہو ہو تو پھر...

پاگل : بھاگ جاؤ — بھاگ جاؤ — اس ندی سے دور بھاگ جاؤ۔ ورنہ تمہارا بیاہ نہ ہو سکے گا۔ بیاہ۔ بیاہ (ہنستا ہے)

پجاری : تو تم لوگ گھر سے بھاگ آئے ہو۔ تم اسے بھگا لے جا رہے ہو۔

اردن : تمہیں ہم سے مطلب!

رگھو : کام تو بہادری کا کیا ہے۔ مگر ایسا کیوں کیا؟

آشا : وہ لوگ مجھے بیچ ڈالنا چاہتے تھے۔ روپیے کے لالچ میں۔

اردن : آشا کا بیاہ مجھ سے نہیں کرنا چاہتے تھے۔

پجاری : تم نے پاپ کیا۔

ڈرامے کے کلائمکس پر پہنچتے پہنچتے پتہ چلتا ہے کہ ارون اور آشا اس لئے بھاگے ہیں کہ ان کی مرضی کے خلاف آشا کے ماں باپ اس کی شادی کسی سرمایہ دار سے کر رہے تھے ۔ غلام جیلانی کا یہی فن ہے کہ وہ ہر لمحہ تجسس کو برقرار رکھتے ہیں ۔

پجاری کہتا ہے کہ دیوی ہم سے ناراض ہے جب تک بلیدان نہ کیا جائے دیوی کا غصہ ٹھنڈا نہیں ہوگا ۔ وہ تجویز رکھتا ہے کہ ہر شخص سامنے مندر کے کھنڈروں کے سرے پر ایک پرانا پیپل کا پیڑ ہے، وہاں جاکر آئے ۔ دیوی جس کا بلیدان چاہے گی، اُسے بلا لے گی ۔ باری باری سب ہی جاتے ہیں ۔ آخر میں ارون اور آشا بچ جاتے ہیں ۔ پجاری کہتا ہے کہ ہر ایک کو تنہا جانا ہوگا ۔ ارون اور آشا کی کشمکش مندرجہ ذیل مکالموں میں واضح نظر آتی ہے ۔

پجاری : اب ہم میں سے صرف یہ نوجوان اور یہ لڑکی بچ گئے ہیں ۔
تباؤ تم میں سے پہلے کون جائے گا ؟

آشا : میں اور یہ ساتھ ہی جائیں گے ۔ ہم نے بھگوان کے سامنے سوگند کھائی تھی کہ ہمیشہ ساتھ رہیں گے ۔ ہم نے اپنے آپ کو پتی پتنی مان لیا ہے ۔ ہم غیر نہیں ہیں ۔

پجاری : (ہنستا ہے) بھگوان کے سامنے ۔ (پھر ہنستا ہے) لڑکی یہ مت سمجھو گھر سے بھاگ آئی ہو ۔ ابھی تم ندی کے اس پار ہی ہو ۔ ابھی تم کہیں نہیں گئیں ۔ کہیں نہیں ۔ جاؤ تم اندر

بستر پر آرام سے سو رہو۔

ارون : بکواس بند کرو۔ ہم جا رہے ہیں۔ ہم ساتھ جائیں گے۔

پجاری : اچھی بات ہے۔

پاگل : ہم ساتھ ہی جائیں گے (زور سے قہقہہ لگاتا ہے)

پھر آخر میں پتہ چلتا ہے کہ مندر پر بجلی گری ہے۔

آشا : یہ ... یہ سب کیا ہوا ارون ؟ یہ سب کیا تھا ؟

ارون : پجاری سچ کہتا تھا۔ دیوی نے اپنا بلیدان لے لیا۔

آشا : بلیدان ؟ نہیں نہیں ارون ۔ مگر ہم تو ... ؟

ارون : ہاں آشا مندر پر بجلی گری ہے۔

آشا : مندر پر ! نہیں نہیں ارون !

ارون : میں نے خود دیکھا ہے۔

ڈرامے کا آغاز حادثے پر اور اختتام حادثے پر ہوتا ہے۔ غلام جیلانی مکالموں کے تانے بانے سے ڈرامہ بنتے ہیں۔ اور بے حد چست۔ کہیں کوئی ڈھیل نہیں۔ کوئی جھول نہیں۔ ایک ایک لفظ اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ پلاٹ میں کشمکش ہر ہر لمحہ نظر آتی ہے۔

اسی طرح "طوفان کے بعد" ایک محبت کی کہانی ہے۔ انل اور اچلا ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ لیکن اچلا کی شادی دنود سے ہو جاتی ہے۔ اچلا موت کی دہلیز پر کھڑی ہے۔ دنود انل کو بلواتا ہے۔

انل : (رو کر) آخری منزل آچکی ہے۔ یہ بات کیا اچلا دیوی

کو معلوم ہے ؟

ونود : ہاں اس نے ایک دن ڈاکٹر کو مجبور کر کے پوچھ ہی لیا۔ اور — وہ دن جیسے اسے سب کچھ پہلے سے معلوم تھا۔ چپ چاپ کہیں دور خلاؤں میں بھٹکتی رہی۔ جیسے کچھ سوچنا چاہتی ہو۔ کچھ یاد کرنا چاہتی ہو۔ پھر اس دن پہلی بار اس نے مجھے تمہارے بارے میں بتایا، سب کچھ بتا دیا۔

انل : اس کی ضرورت ہی کیا تھی ونود بابو۔

ونود : ضرورت — جیسے اس کی بھٹکتی ہوئی روح کو سکون مل گیا ہو۔ اس کے دل پر سے کوئی بوجھ ہٹ گیا ہو۔ اس دن اس نے مجھے ایک منٹ کے لئے بھی اپنے سے جدا نہیں ہونے دیا تھا۔

اچلا اس طرح اپنے شوہر کو محبت کی کہانی سنا کر دل کا بوجھ ہلکا کرتی ہے۔ ونود ایک فراخ دل شوہر ہے۔ جو انل کو بلوا تا ہے۔

اچلا اور انل جب ملتے ہیں تو اچلا ایک اور بوجھ ہلکا کرنا چاہتی ہے وہ جانتی ہے کہ انل نے اس کی وجہ سے شادی نہیں کی۔ اس لئے وہ انل سے وعدہ لیتی ہے کہ وہ شیلا سے شادی کر لے جو اس سے پیار کرتی ہے۔

انل : آخر ... آخر — تم چاہتی کیا ہو ؟

اچلا : میں چاہتی ہوں۔ تم زندگی سے دور بھاگنا چھوڑ دو۔ شیلا تمہیں کتنا پیار کرتی ہے۔ یہ جاننے کی تم نے کبھی کوشش ہی نہیں کی۔ تمہارے انتظار میں اس نے اتنے سال گزار دیئے۔

کیا یہ کم ہے۔ تم اس کا ہاتھ کیوں نہیں تھام لیتے ؟ کیا ...
کیا میری یہ خواہش نہیں کہ تمہاری شادی ہو۔ بچے ہوں۔
میں ان کو پیار سے گود میں اٹھا لوں .. انل ۔ انل کیا ہیں..

انل : (بات کاٹ کر) اچلا ــــ اگر تم ــــ اسی میں خوش ہو تو
اچھی بات ہے۔ میں ...

اچلا : تو تم مان گئے انل (مسکرانے کی کوشش کرتے ہوئے) میں جانتی تھی تم میری
بات کبھی نہ ٹالو گے اور پھر یہ تو میری خواہش تھی۔ آخری ....
اور جب اچلا کے دل سے یہ بوجھ ہٹ جاتے ہیں تو وہ صحت مند
ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر : اچلا دیوی اب خطرے سے بالکل باہر ہو چکی ہیں۔ وہ بہت
تیزی سے صحت مند ہوتی جا رہی ہیں۔

انل : (خوشی سے) ڈاکٹر

ڈاکٹر : شاید وہ دو ایک مہینے میں گھر جانے کے قابل ہو جائیں۔

انل : گھر ــ گھر جا سکتی ہیں۔ اوہ ــــ ڈاکٹر یقین نہیں آتا ــ
کہ ... یہ سب سچ ہے۔ مگر .. مگر یہ سب ہوا کیسے ؟

ڈاکٹر : آپ کچھ کھائیے تو۔ پیجیے تو سہی۔ لیجیے چائے پیجیے ــ
(رک کر) انل بابو ! اچلا دیوی کا کیس میری زندگی کا سب
سے عجیب کیس ہے۔ ایک معمہ ہے۔ آج سے دس دن پہلے تک
دنیا کا کوئی ڈاکٹر یہ نہیں کہہ سکتا تھا کہ وہ بچ جائیگی۔ اور میں بھی...

اس ڈرامے میں بھی غلام جیلانی کے مکالمے چست ہیں۔ غلام جیلانی ریڈیو کی تکنک سے اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں جگہ جگہ ریڈیائی ڈرامے کی تکنکی ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(بادل گرج پڑتے ہیں جس کے ساتھ تیز آرکسٹرا شروع ہو جاتا ہے۔ ہوا اور بارش کے وہی صوتی اثرات برقرار ہیں)

یا

(الفاظ آہستہ آہستہ دور ہو جاتے ہیں)

(آخری الفاظ دور ہوتے ہوئے کہتا ہے۔ ساتھ ہی چند لمحوں کے لئے تیز چیختا ہوا آرکسٹرا بجتا ہے۔ آرکسٹرا ختم ہونے کے بعد دو تین سکنڈ تک خاموشی رہتی ہے)

(قہقہہ فیڈ آؤٹ ہوتے ہی بجلی کے گرنے کی تیز آواز)

(الفاظ دور ہوتے جاتے ہیں۔ اور پس منظر میں ابھرتے ہوئے آرکسٹرا کے سروں میں کھو جاتے ہیں۔ آرکسٹرا ایک لمحہ تیز ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔ جس کے بعد مکمل خاموشی —— دروازہ کھٹکھٹانے کی آواز آتی ہے)

(پس منظر میں ستار پر الاپ)

(پس منظر میں ستار کے سر تیز ہو کر آخری الفاظ جذب کر لیتے ہیں۔ ایک دو لمحے بعد ستار وائلن کے سروں میں تبدیل ہو جاتا ہے)

اسی قسم کے اشارے مناسب موقعوں پر ملتے ہیں جس سے ڈرامے کا تاثر بڑھتا ہے۔ اور پروڈیوسر کے لئے آسانی ہوتی ہے۔ یہ سارے اشارے ڈرامے میں تاثیر پیدا کرتے ہیں لیکن کہیں کہیں غلام جیلانی سے فروگزاشت بھی ہوئی۔ جیسے ڈراما "طوفان کے بعد" میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں :

اچلا : تو تم مان گئے انل (مسکرانے کی کوشش کرتے ہوئے)

یہ ایسا اشارہ ہے جس کا تعلق بصارت سے ہے۔ مسکرانے سے کوئی آواز نہیں پیدا ہوتی ۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کے لئے ایسے اشارے جن میں صوتی اثر نہ ہو بے کار ہوتے ہیں ۔ اور ڈراما نگار کا فنی سقم بن جاتے ہیں۔ اس سے غلام جیلانی بھی بچ نہ سکے ۔

## ڈاکٹر مغنی تبسّم

مغنی تبسم ۱۳ ر جون ۱۹۳۰ء کو پیدا ہوئے۔ نام محمد عبد المغنی۔ قلمی نام مغنی تبسّم ہے۔ ان کے والد عبد الغنی نلگنڈہ میں منصف مجسٹریٹ تھے۔ ابتدائی تعلیم دار العلوم میں پائی۔ ۱۹۵۰ء میں بی اے اور ۱۹۵۲ء میں ایم اے (اُردو) عثمانیہ یونیورسٹی سے کیا۔

فانی بدایونی پر ایک مبسوط مقالہ لکھ کر ۱۹۶۶ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری لی۔ یہ مقالہ فانی کی شخصیت اور شاعری پر اس قدر مکمل ہے کہ ان کے بعد فانی پر کام کرنے والے کوئی قابلِ قدر اضافہ نہ کر سکے۔ فانی کی شاعری پر صوتیاتی نقطۂ نظر سے انہوں نے تنقیدی جائزہ لیا۔ نگران پروفیسر مسعود حسین خاں، صدر شعبۂ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی تھے۔

ایم۔ اے کرنے کے بعد لگ بھگ تین برس تک اکاونٹنٹ جنرل آفس میں ملازمت کی۔ پھر لکچرار ہونے کے بعد یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ طالب علمی کے زمانے ہی سے نظم اور نثر لکھتے رہے۔ ان کے ابتدائی کلام کا مجموعہ "نوائے تلخ" ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں ایک معیاری ادبی رسالہ "شعر و حکمت" جاری کیا جو ۱۹۷۶ء تک شائع ہوتا رہا۔

ان کی تصنیفات حسب ذیل ہیں :

۱۔ کہانی اور اس کا فن
۲۔ تلنگو ادب کی تاریخ پر ایک نظر
۳۔ بازیافت (کتابوں پر تنقیدی مضامین اور تبصرے)
۴۔ فانی بدایونی۔ حیات، شخصیت اور شاعری (پی ایچ ڈی کا مقالہ)
۵۔ پہلی کرن کا بوجھ (مجموعہ کلام)
۶۔ آواز اور آدمی (تنقیدی مضامین)

حسب ذیل کتابیں اور رسائل ترتیب دیئے۔

۱۔ اردو کلاسک کہانیاں (وحید انور کے ساتھ)
۲۔ فکر اقبال (ڈاکٹر عالم خوندمیری کے ساتھ)
۳۔ مبصر اکتوبر ۱۹۸۳ء
۴۔ نذرِ فانی (عبدالمحمود کے ساتھ)
۵۔ فانی کی نادر تحریریں
۶۔ شعر و حکمت (شہریار کے ساتھ)

ڈاکٹر مغنی تبسم جدید لب و لہجے شاعر ادیب و نقاد کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کا شمار ان شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے روایت سے انحراف کر کے کچھ نئے تجربات کئے۔ لیکن قدیم تسلسل کو بھی برقرار رکھا۔ تنقید میں اونچے مقام کے حامل ہیں۔

ڈاکٹر مغنی تبسم کے ریڈیائی ڈرامے اور فیچر بھی نشر ہو چکے ہیں ——

ڈرامہ "شادی کی آخری سال گرہ" "کھوجی" اور فیچر "فانی کی ذات سے غم ہستی کی یکتی نمود" بے حد مقبول ہوئے۔

"شادی کی آخری سال گرہ" پروفیسر شیو۔کے۔کمار کے انگریزی ڈرامے "لاسٹ ویڈنگ اینورسری" کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ انگریزی ڈرامہ پہلی بار انگریزی رسالے اینگسٹ (نومبر ۱۹۷۴ء) میں چھپا تھا۔ جسے بعد ازاں میکملن کمپنی نے کتاب کی صورت میں شائع کیا[1] اردو میں ڈاکٹر مغنی تبسم نے اس کا ترجمہ کیا۔ اور کتابی شکل میں ۱۹۷۵ء میں مکتبہ شعر و حکمت نے شائع کیا۔

اس طویل ڈرامے کے تین منظر ہیں۔ پہلے منظر میں بارش کی تیاریوں کے ساتھ ساتھ روپا اور للت کے تعلقات کی تلخی کا علم ہوتا ہے۔ یکے بعد دیگرے کرداروں کا تعارف ہوتا ہے۔ للت ایک رسالے کا تنخواہ دار مدیر ہے۔ روپا اس کی بیوی ہے۔ جو اگروال خاندان کے سرمائے سے للت کو اپنا ذاتی رسالہ نکالنے کی ترغیب دیتی ہے۔ لیکن للت کو اس سے دلچسپی نہیں۔ روپا یہ سمجھتی ہے کہ للت کم ہمت ہے۔ اس میں کوئی ولولہ نہیں۔ اس لئے بھڑک اٹھتی ہے۔ روپا کو للت کے ادیب دوست بھی پسند نہیں۔ وہ دلنواز کو پسند نہیں کرتی۔ وہ گل مہر کو جو ایک ابھرتی ہوئی افسانہ نگار ہے اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتی۔ برخلاف اس کے وہ سرمایہ داروں اور سیاست دانوں سے تعلقات بنائے رکھنے کو ترجیح دیتی ہے ــــ پہلے منظر ہی میں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ نیلا جو ایک خوب صورت غیر شادی شدہ لڑکی ہے، للت سے پیار کرتی ہے۔

دوسرے منظر میں پارٹی ختم ہو گئی ہے ــــ نیلا کا بھیجا ہوا کارڈ روپا

---

[1] "شادی کی آخری سال گرہ" (ڈسٹ کور)

کے ہاتھ لگتا ہے ۔ جو دِل کی شکل کا ہے ۔ روپا اس کارڈ کو رکھ لیتی ہے ۔
اس بات کو لے کر دونوں الجھتے ہیں ۔ اور اس فیصلے پر پہنچتے ہیں کہ للت کے
بینک کے سارے محفوظات مکان اور تمام منقولہ اور غیر منقولہ جائداد کے بدلے
روپا اسے چھوڑ دے گی ۔ اسے آزاد کر دے گی ۔

تیسرے منظر میں نیلا سے ملنے کے لئے للت اس کے ہوٹل کو آتا ہے ۔
اور اپنا دکھ بیان کرتا ہے ۔ دونوں کی گفتگو کے دوران روپا وہاں
آجاتی ہے ۔ نیلا للت کو چھپا دیتی ہے ۔ روپا بڑے نرم لہجے میں نیلا
سے بات کرتی ہے ۔ اور اسے اپنے فیصلے سے مطلع کرتی ہے ۔ پھر للت
اور نیلا ایک ہو جاتے ہیں ۔

"شادی کی آخری سال گرہ" کا تھیم بے جوڑ شادی ہے ۔ مزاجوں
کے نہ ملنے سے دونوں فریقین کس طرح عذاب جھیلتے ہیں اس کی عکاسی کی
گئی ہے ۔ انجام طربیہ ہے ۔

ڈرامہ نگار نے دونوں کے درمیان خلیج کی وضاحت مکالموں کے
ذریعہ بڑی چابکدستی سے کی ہے ۔

روپا : بعض اوقات میں یہ محسوس کرتی ہوں کہ تم تنہا سفر کر رہے ہو
اور میں صرف ....

للت : حیرت کی بات ہے کہ ایک عورت کس طرح دوہری اداکاری
کر سکتی ہے ۔ اپنے شوہر کے ساتھ اتنی بد مزاج اور اپنے
دوستوں کے ساتھ ایسی خلیق ۔ اس قدر شیریں ....

رُدیا : بیہودہ مت بکو ۔ تم خود اپنی روح میں جھانک کر کیوں نہیں دیکھتے ۔

دوسرے منظر میں ان کے مشتعل جذبات نقطۂ عروج پر پہنچ جاتے ہیں رُدیا پھٹ پڑتی ہے ۔ لیکن للت بڑے سکون سے اشتعال انگیزی کے جوابات دیتا ہے ۔ جیسے کسی فیصلے پر پہنچ چکا ہو ۔

رُدیا : میں پاگل نہیں ہوں ۔ اور ہو سکتا ہے میں ہوں ۔ میں کچھ سمجھ نہیں پاتی ( وہ سسکیاں لینے لگتی ہے ) کاش میں مر سکتی ۔ میں نہیں جانتی یہ سب کیوں برداشت کر رہی ہوں ۔ ایک محرم محبت بیوی ہونا میرے مقسوم میں تھا ۔

للت : اس معاملے میں محبت کو علیحدہ رکھیں تو بہتر ہے ۔ کم از کم کچھ دیر کے لئے ہم صرف ٹھوس چیزوں کے بارے میں گفتگو کریں ۔

رُدیا : خوب ، وہ ٹھوس چیزیں کیا ہیں ۔ کیوں نہ ہم یہ قبول کرلیں کہ ہمارے معاملے میں محبت کا کوئی دخل ہی نہیں رہا ۔

للت : ہو سکتا ہے ۔ شاید تم ٹھیک کہہ رہی ہو ۔ ۔ ۔ ۔

رُدیا : مکروہ اور گھناونی ۔ میں محسوس کرتی ہوں کہ مجھے اسی لمحہ گھر چھوڑ کر چلا جانا چاہیئے ۔

للت : میں سمجھا تھا کہ اصل میں یہ خیال میرا اپنا ہے ۔

رُدیا : تمہارا ؟

للت : ٹھیک ہے ۔ " ہمارا " کہیں ۔ ہم کو اب جس چیز کی ضرورت ہے وہ

ہے عمل ۔ فوری اور فیصلہ کُن عمل ....

روپا : آہ — تم پریشان ہو ( حقارت آمیز ہنسی کے ساتھ ) میں صرف تمہارے ذہن کو ٹٹولنے کی کوشش کر رہی تھی ۔ میرے پیارے میں تمہیں سچ مچ آزاد کر دوں گی ۔ میں اس منحوس گھڑی پر نفریں بھیجتی ہوں ۔ جب میں تم سے شادی کرنے پر راضی ہوئی ۔

للت : ٹھیرو ۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہاں تمہاری یادداشت جواب دے رہی ہے ۔ شادی کی پیشکش تو تم نے کی تھی ۔

روپا : ٹھیک ہے ۔ تب وہ سب سے بڑا گناہ تھا جو زندگی میں مجھ سے سرزد ہوا ۔

للت : میں صرف حقائق کو صحت کے ساتھ پیش کر رہا تھا ۔

"شادی کی آخری سال گرہ" میں اور بھی کردار ہیں ۔ ونود ایک ایسی بیوی کا شوہر ہے جو شکّی ہے ۔ اور ہر وقت سر پر سوار رہتی ہے ۔ اس کی وجہ سے وہ ونود کی مرضی چلنے نہیں دیتی ۔ ونود لڑکیوں کو فلرٹ کرنے کا دلدادہ ہے ۔ گل مہر ہے جو اپنے چاہنے والے شوہر سے چھٹکارا پا چکی ہے ۔ وہ آزاد رہنا چاہتی ہے ۔

ونود : تم خود اپنی مناکحت کی قید سے کس طرح باہر نکلیں ؟

گل مہر : میرا معاملہ بالکل مختلف تھا ۔ وہ مجھے بے حد چاہتا تھا ۔ میرا قیاس ہے کہ اب بھی چاہتا ہے ۔ میں نے اس سے کہہ دیا کہ اگر تم مجھ سے محبت کرتے ہو تو مجھے جانے دو ۔ اس نے فوراً مجھے رہائی

دے دی۔ خالص محبت میں کہوں گی

ونود : اور تمہاری ؟

گل مہر : اتنی خالص نہیں۔ تم یہی کہنا چاہتے ہو نا۔ ٹھیک ہے ۔ میں آزادی کے ساتھ گھومنا پھرنا چاہتی ہوں۔ تجربے کے تلاش میں۔ کوئی سا تجربہ کسی جگہ ہو۔

وہ کہانیاں لکھنے کے لئے آزاد رہنا چاہتی ہے۔ لیکن بہت معمولی لکھنے والی ہے۔ وہ بیش لفظ لکھوانے کے لئے تھوڑی سی دست درازی بھی برداشت کر لیتی ہے۔ تھوڑی سی شراب بھی پی لیتی ہے۔ ونود اس کے ہاتھ چوم لیتا ہے تو وہ برا نہیں مانتی۔

اس ڈرامے میں اندر بھان ہے سابق وزیر ثقافت ۔ جو سیاسی شخصیتوں کی طرح اندر سے کھوکھلا ہے۔ اور ہر حسین لڑکی کو ندیدی نظروں سے دیکھتا ہے۔

کمود اور مہندر جین ہیں ۔ مہندر سماجیات کا پروفیسر ہے لیکن اس کا تعلق نمائشی طبقے سے ہے۔ جو اپنی گفتگو سے بار بار اپنی اہمیت کا اندازہ کرواتے ہیں۔

نیلا ہے جو للت سے پیار کرتی ہے ردیا سے علیحدگی اختیار کئے ہوئے للت کو قبول کر لیتی ہے۔ لیکن رشک وحسد عام عورتوں کی طرح اس کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔

للت : کیا تم مجھ سے محبت نہیں کرتیں ..

نیلا : (کسی قدر احتجاج کے ساتھ) ہیں کرتی ہوں ۔ لیکن یہ کون عورت ہے گل مہر؟

للت : (قہقہہ مار کر) کیا سوال کیا ہے ! تم بھی رشک وحسد کے دام میں پھنس گئیں ۔ میں سب سے زیادہ اسی بات پر تم سے پیار کرتا ہوں۔

" شادی کی آخری سال گرہ " کے سب کردار ابنارمل ہیں ۔ اپنی موجودہ زندگی سے غیر مطمئن !!

ڈاکٹر مختی تبسم نے ترجمہ با محاورہ سلیس اور رواں کیا ہے اور ماحول جوں کا توں برقرار رہنے دیا ۔ کہیں کہیں ہندی کے ایسے الفاظ بھی استعمال کئے ہیں جو جذبوں کے اظہار میں اُردو الفاظ سے زیادہ معنویت پیدا کرتے ہیں ۔ جیسے :

" اُف یہ بھیتری چوٹیں ۔ ۔ "

یہاں " اندرونی " سے زیادہ معنویت لفظ " بھیتری " رکھتا ہے ۔

کہیں کہیں ترجمہ کھٹکتا بھی ہے ۔ مثلاً ۔

گل مہر : براہِ کرم تھوڑی سی وائین

للت : بہت خوب تو تھوڑی سی سفید گولکنڈہ چلے گی ۔ حقیقت میں عمدہ چیز ہے ۔

( وائین کی گلاس بھرتے بار پر جاتا ہے )

گل مہر کی زبانی شراب کی جگہ وائین تو قابلِ قبول ہے لیکن وہائٹ گولکنڈہ کی بجائے " سفید گولکنڈہ " عجیب لگتا ہے ۔ بعد میں مصنف نے ہر

ایکٹ میں بھی شراب کی جگہ وائین لکھا ہے۔ انگریزی جملوں کا ترجمہ بعض جگہ اسی انداز میں کیا گیا ہے۔ جیسے:

گل مہر: میں ایڈیٹر کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتی۔ کیا میں ایسا کر سکتی ہوں؟

یہ سوالیہ انداز خالص انگریزی زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ اُردو میں اس کا رواج نہیں ہے۔ اسی طرح "میں اپنے آدھے حصے پر قناعت کروں گا" کی جگہ "میں اپنے اسی نصف حصے پر قناعت کروں گا" زیادہ فصیح لگتا۔ لیکن ڈاکٹر صاحب دونوں زبانوں کے مزاج سے اچھی طرح واقف ہیں۔ ممکن ہے انھوں نے دانستہ طور پر یہ سب برقرار رکھا ہو۔ تاکہ ڈرامے کا ماحول بنا رہے۔ اور جو تاثر ان جملوں سے پیدا ہوا ہے ممکن ہے دوسری تراکیب سے نہ بن پاتا۔

ڈاکٹر مفتی تبسم اُردو کے ایک عظیم دانش ور ہیں جو کسی بھی صنف کو برتنے پر عبور رکھتے ہیں۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ پر ان کی یہ توجہ ریڈیائی ڈرامے میں قابلِ قدر اضافے اور تجربات کے امکانات کو روشن کرتی ہے۔

# جیلانی بانو

جیلانی بانو ۱۴ جولائی ۱۹۳۶ء کو پیدا ہوئیں۔ علی گڑھ سے میٹرک خانگی طور پر پاس کیا۔ ویمنس کالج سے گریجویشن کر رہی تھیں کہ اکتوبر ۱۹۵۹ء میں ان کی شادی انور معظم صاحب سے ہو گئی۔ اسی برس بی۔ اے کیا۔ ۱۹۷۲ء میں جامعہ ملیہ دہلی سے ایم۔ اے خانگی طور پر کیا۔ پی ایچ ڈی کرنا چاہتی تھیں مقالے کا عنوان تھا "آزادی کے بعد اردو افسانے میں سیاسی اور سماجی رجحانات" لیکن گھریلو مصروفیتوں کی وجہ سے تکمیل نہ کر سکیں۔ ابتداء میں پینٹنگ کا بھی شوق تھا۔

اُردو کی صاحب طرز نامور افسانہ نگار ہیں۔ کرشن، منٹو، بیدی اور عصمت کے بعد جو نمائندہ افسانہ نگاروں کی نسل اُبھری ان میں سرفہرست جیلانی بانو کا نام ہے۔ لیکن یہ انکشاف کم دلچسپ نہیں کہ انھوں نے لکھنے کا آغاز ڈرامے سے کیا جو انھوں نے اپنے ماموں ریاض فرشوری (حال مقیم پاکستان) کی فرمائش پر لکھا تھا۔ ریڈیو کے لئے کئی ڈرامے لکھ چکی ہیں۔ پہلا ڈرامہ "دو بچے" ۱۹۵۸ء میں نشر ہوا۔ جس میں شجاع احمد قائد، عائشہ ارشاد وغیرہ نے کام کیا تھا۔ اور ہدایت کار اشفاق حسین تھے۔ تقریباً ۲۰، ۲۵ ڈرامے نشر ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔

ان کی حسبِ ذیل کتابیں شائع ہو چکی ہیں :

۱۔ روشنی کے مینار (افسانے)
۲۔ نروان (افسانے)
۳۔ ملیالم افسانے (ترجمے)
۴۔ جگنو اور ستارے (تین ناولٹ)
۵۔ ایوانِ غزل (ناول)
۶۔ کیدارم (تلگو کہانیوں کا ترجمہ)
۷۔ پرایا گھر (افسانے)
۸۔ نغمے کا سفر (چار ناولٹ)
۹۔ اکیلا (زیرِ طبع) (ریڈیو ڈرامے)

قابلِ ذکر نشری ڈرامے حسبِ ذیل ہیں :

۱۔ دو بچے
۲۔ بڑے لوگ
۳۔ کمودنی
۴۔ اکیلا
۵۔ آٹوگراف بک
۶۔ دوربین
۷۔ دل کی آواز
۸۔ دشتِ وفا
۹۔ پیاسی چڑیا
۱۰۔ آدم سے آدمیت تک
۱۱۔ نفرت
۱۲۔ کھیل وغیرہ

جیلانی بانو ایک پختہ کار لکھنے والی ہیں ۔ انھوں نے زیادہ تر اپنے

افسانوں کو ڈراموں میں تبدیل کیا ہے۔ افسانے کے فن پر انھیں مکمل عبور
ہونے کی وجہ سے پلاٹ پر ان کی گرفت بہت مضبوط ہوتی ہے۔ مکالمے لکھنے
کے فن سے بھی وہ بخوبی واقف ہیں۔ کرداروں میں تصادم اور کشمکش برتنے
کا بھی انھیں سلیقہ ہے۔ ان کے ڈراموں میں نفسیاتی کردار ملتے ہیں۔ ان
کے موضوعات میں تنوع ہے۔ دوسرے ریڈیائی ڈراموں کے مقابلے میں ان
کے ڈراموں میں زیادہ گہرائی اور باشعور کردار ملتے ہیں۔

"کھیل" ایک ایسا ہی خوب صورت ڈرامہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار
شیام اپنی ماں کی موت سے بے حد غم زدہ ہے۔ خود کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔
اسے وہم ہے کہ وہ کینسر جیسی بیماری کا شکار ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کینسر کا
مریض دو تین مہینے سے زیادہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس لئے وہ بے حد مایوس
ہے۔ لیکن اپنے نوکر اور دوست کے کہنے پر وہ اپنی مختصر سی زندگی میں
عورت کی محبت کا مزہ چکھنا چاہتا ہے۔ اس کے لئے وہ کوٹھے پر جا کر ایک
خاص طوائف کو منہ مانگے دام دے کر اپنے گھر لے آتا ہے۔ طوائف اوشا اس
کا دل بہلاتی ہے۔ ہر طرح سے اس کی دلجوئی کرتی ہے۔ پھر ایک روز جب
شیام بے حد کھانسنے لگتا ہے تو شیام یہ سمجھ کر کہ اس کا وقت قریب آگیا ہے
اوشا کو واپس جانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس سے کہتا ہے کہ کھیل اب ختم
ہو چکا ہے۔ اوشا واپس چلی جاتی ہے۔ اس کے جانے کے بعد ڈاکٹر آتا ہے
اور شیام کو بتاتا ہے کہ اسے کینسر نہیں ہے۔ وہ خواہ مخواہ ہی شک میں مبتلا
ہے۔ پھر پانچ برس بعد وہ اپنے دوست قاسم کے ساتھ اوشا کو ڈھونڈتے

نکلتا ہے ۔ اس دوران اس کی شادی شہلا نامی لڑکی سے ہو جاتی ہے ۔ پانچ برس بعد اسے اوشا کا خیال آتا ہے ۔ بڑی مشکل سے اسے اوشا ملتی ہے ۔ اوشا بیمار ہے ۔ وہ ٹی۔ بی کا شکار ہے ۔ شیام اس سے مل کر وہ بات یاد دلاتا ہے کہ اس نے اسے تین مہینوں کے لئے خریدا تھا ۔ اوشا اسے پہچان جاتی ہے اور کہتی ہے :

اُوشا : ( آہستہ سے ) تم زندہ ہو ؟ اچھے ہو گئے ۔ ہاں مجھے یاد ہے تم نے مجھے صرف تین مہینوں کے لئے خریدا تھا ۔ اور — اور پھر تم نے وہ کھیل ختم کر دیا تھا ۔

شیام : ہاں میں وہی شیام ہوں

اُوشا : ( ٹھنڈی سانس لے کر ) میں بھی وہی اُوشا ہوں ۔ مگر وہ کھیل ختم نہیں کر سکی صاحب !!

جیلانی بانو نے بڑی خوب صورتی سے یہ بات بتائی کہ مرد محبت کو کھیل سمجھ سکتا ہے لیکن عورت کبھی محبت کو کھیل نہیں سمجھ سکتی ۔ اپنی محبت کو کبھی نہیں بھول سکتی ۔

ڈرامے میں سب سے خوبصورت منظر وہ ہے جب اوشا شیام کی محبت محسوس کرتی ہے ۔

شیام : کتنا خوب صورت بدن ہے تمہارا ۔ ہماری طرح اور جانے کتنے تم پر جان دیں گے اوشا رانی ۔

اُوشا : اونہہ ۔ کسی کی جان مفت کی نہیں ہوتی صاحب جو ہمارے لئے دیدے گا ۔

شیام : مگر ہم تو . . (کھانستا ہے) اوشا ہم تم پر . . (کھانسی) . . .
اگر میرے پاس زندگی ہوتی تو میں (کھانسی۔ گھبرا کے) ۔
منگو ـــــ منگو ـــــ پانی

اوشا : ارے شیام بابو ـــــ ارے صاحب آپ کو کیا ہو گیا۔ پانی لاؤ منگو۔
جلدی جا کر کسی ڈاکٹر کو لاؤ ۔ ابھی آپ نے کیا کہا ؟ آپ کے
پاس زندگی ہوتی تو ـــــ تو . . .

اس ایک بات پر اوشا شیام سے پیار کرنے لگتی ہے اور یہ جانے بغیر کہ شیام زندہ ہے یا مر گیا وہ اس کے پیار کو سینے سے لگائے ٹی۔ بی کا شکار ہو جاتی ہے ۔ چونکہ شیام نے اس سے یہ کہہ کر واپس کر دیا تھا کہ اب کھیل ختم ہو گیا ہے ۔ اس لئے اوشا کی خودداری یہ گوارہ نہیں کرتی وہ پھر شیام کی خبر لے ۔

عورت کی خودداری اور اپنی پہلی محبت نہ بھولنے کی بات تو سمجھ میں آتی ہے لیکن صحت مند ہونے کے بعد شیام کو فوراً ہی اپنی محسن اوشا کا خیال کیوں نہیں آیا ۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی ۔ شاید وہ یہ کہنا چاہتی ہوں کہ مرد بہت جلد سب کچھ بھول جاتا ہے ۔ اگر یہ بات تھی تو پانچ برس بعد اوشا کا خیال کیوں آیا ؟

ڈرامے کے مکالمے خوب صورت ہیں۔ جیسے :

شیام : (نشے میں) تم کیا کیا بیچتی ہو ؟

اوشا : تعجب ہے ۔ کیا کہا ۔ آپ بہت کچھ خریدنا چاہتے ہیں کیا ـــ آپ

مجھے کچھ پڑھے لکھے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ شاید کسی مشاعرے کی محفل سے اُٹھ کر آئے ہیں۔ (ہنستی ہے) میرا خیال ہے کہ آپ غلط دکان پر آگئے ہیں صاحب۔ یہاں تو صرف ایک ہی چیز بکتی ہے — جھوٹ۔

شیام : جھوٹ ۔۔ ہاں میں جھوٹ خریدنا چاہتا ہوں۔ اپنے آپ کو دھوکہ دینے کے لئے میرے پاس صرف دو مہینے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ تین۔ میں چاہتا ہوں اس مدت میں کسی عورت کی محبت کا مزہ بھی چکھ لوں۔

اوشا : (تعجب سے) عورت کی محبت کا مزہ — دو یا تین مہینے کے لئے۔ یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں صاحب۔

شیام : (جذباتی انداز میں) میں جانتا ہوں۔ محبت کی عمر طویل ہوتی ہے لیکن میرے پاس وقت نہیں ہے اوشا۔ کچھ بھی نہیں ہے — محبت بھی نہیں ہے۔ خلوص بھی نہیں ہے۔ صرف روپیہ ہے — تم بتاؤ دو یا تین مہینے مجھے محبت دینے کے دام تم کیا لوگی؟

اوشا : (سوچتے ہوئے) محبت کے دام — لیکن میں محبت نہیں بیچتی صاحب۔ صرف جھوٹ بیچتی ہوں۔

یا یہ مکالمے

شیام : اوشا — اوشا — یہاں آؤ — میرے قریب آؤ نا ۔۔۔۔ پانی — مجھے پانی دو۔

(اوشا چلتی ہے تو گھنگھرو بجتے ہیں)

اوشا : (جذباتی انداز میں) اور قریب کیسے آؤں صاحب ؟ کوئی صرف تین مہینے کے لئے کسی کے بہت قریب آسکتا ہے کیا ؟

شیام : (کھانستی ہوئے مایوسی سے) ٹھیک کہتی ہو تم —— جانے دو۔ دوری دور رہو۔ مجھے اکیلا ہی مرنے دو۔

اوشا : (گھنگھرو کی آواز) لو میں آگئی پاس۔ اب کہئے کیا بات ہے۔ کہیئے نا۔ خفا ہو گئے ؟

شیام : (کراہتے ہوئے) نہیں اب کچھ نہیں کہنا ہے۔ تمہیں تو صرف اپنے دام یاد ہیں۔ پھر کچھ کہنے سے کیا فائدہ۔

اوشا : پلیز کہہ دیجئے نا۔ مجھے الجھن ہو رہی ہے۔

شیام : اچھا تو سنو۔ اپنے ہاتھ میرے ہاتھوں میں دے دو —— اب میری طرف دیکھ کر کہو تم کوئی چیز قیمت لئے بغیر بھی دے سکتی ہو۔

اوشا : بغیر قیمت لئے ؟ ! سوچوں گی۔

شیام : تو مجھے ایک وعدہ دو —— ایک وعدہ دو۔ جب یہ کھیل ختم ہو جائے اور تم یہاں سے چلی جاؤ تو میری ہر بات بھلا دینا —— میں فضاؤں میں کھو جانا چاہتا ہوں۔ زمین پر اپنا کوئی نشان چھوڑ کے جانا نہیں چاہتا۔

جیلانی بانو کے ڈرامے میں کشمکش ہے۔ کرداروں کا تصادم ہے اور نقطۂ عروج بھی ہے۔ ڈرامہ نقطۂ عروج پر پہنچ کر ختم ہو جاتا ہے۔

اوشا : (ٹھنڈی سانس) میں بھی وہی اوشا ہوں۔ مگر میں وہ کھیل

ختم نہیں کرسکی صاحب!

(بغیر باجے اور ساز کے عورت کے گانے کی آواز)

کوئلیا مت کر پکار....

تج دیا سنسار....

(گھنگھرو کھل کر گرنے کی آواز)

سارنگی

جیلانی بانو ریڈیائی ڈرامہ لکھنے کے فن سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ضروری اشارے اور ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(چند سکنڈ کا وقفہ۔ شیام کی سسکیاں پھر ابھر آئیں)۔

قدموں کی چاپ

(دور ہلکی آواز میں برکت علی خاں کی ٹھمری چلتی رہی)۔

(ستار پر بہار کی دھن) وغیرہ۔

"دشتِ وفا" ایک شاعر کی کہانی ہے۔ ایک فن کار کی جو کسی کا نہیں ہوسکتا جس کے شب و روز پر خود اس کا اختیار نہیں ہوتا۔ اسے اپنے پیار پر اختیار نہیں ہوتا۔ جو مقبول ہے لیکن تنہا ہے اس کا اپنا کوئی نہیں۔

سراج ایک شاعر ہے جو نوری سے پیار کرتا ہے۔ امجد۔ سراج کا باپ ایک پٹھان ہے جو یہ نہیں چاہتا کہ سراج کی شادی جولاہے کی بیٹی نوری (۱) سے ہو۔ وہ نوری کی شادی ایک حلوائی سے کروا دیتے ہیں۔ نوری اسے پیغام بھجواتی ہے کہ آج کی رات وہ بھاگ چلیں گے۔ لیکن سراج مشاعرے

میں چلا جاتا ہے ۔ اور نوری کی شادی ہو جاتی ہے ۔ سراج کی شادی رضیہ نامی لڑکی سے ہو جاتی ہے ۔ لیکن رضیہ کی قسمت میں رات رات بھر جاگنا اور سراج کا انتظار کرنا ہے ۔ وہ سراج کی شاعری اور شراب نوشی سے نفرت کرتی ہے ۔ وہ جانتی ہے سراج کسی اور سے پیار کرتا ہے ۔

نوری (۲) سراج اور رضیہ کی لڑکی ہے جسے تیز بخار ہے لیکن سراج کو مشاعرے میں جانا ہے ۔ نوری اسے روکتی ہے لیکن سراج چلا جاتا ہے نوری مر جاتی ہے ۔ رضیہ اس صدمہ سے بیمار ہو جاتی ہے ۔ کھانا پینا چھوڑ دیتی ہے پھر رضیہ اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے ۔ مرتے وقت اس کی زبان پر یہ الفاظ ہوتے ہیں :

رضیہ : میں اب تھک گئی ہوں ۔ یہ مشاعرہ کب ختم ہوگا ۔ کب ختم ہوگا ۔
پھر وہ مر جاتی ہے ۔

ایک مشاعرے میں سراج کو بی اے کی طالبہ نوری ملتی ہے جو اس کی پرستار ہے ۔ وہ اسے مشاعرے سے نکال کر ایک ہوٹل میں لے آتی ہے ۔ وہ اسے اپنے ڈیڈی سے ملواتے گھر لے جانا چاہتی ہے ۔ لیکن لوگ وہاں ہوٹل پہنچ جاتے ہیں ۔ اور اسے کھینچ کر مشاعرے میں لے جاتے ہیں ۔ اور نوری اسے خدا حافظ کہتی ہے ۔ سراج بے بس ہو جاتا ہے ۔

جیلانی بانو کا یہ ڈرامہ بھی اپنے اندر افسانوی رنگ رکھتا ہے ۔ فن کار جو فن کا ہی ہو کر رہ جاتا ہے ۔ فن کار جو باعمل نہیں ہوتا ، جو سب کچھ کھو دیتا ہے ۔ اسے اپنی شہرت کی بہت بڑی قیمت چکانی پڑتی جو پرستاروں

کے ہاتھوں میں کھلونا ہے۔

ڈرامہ کا TREATMENT بہت عمدہ ہے۔ تکنک بھی بہت ہی خوبصورت ہے ..... (بارش کا شور، بجلیوں کی گرج۔ دور کہیں بلیّوں کے رونے کی آواز)

سراج : (اپنے آپ سے) اونہہ۔ بارش تو اور تیز ہوگئی۔ رات بڑھتی جارہی ہے۔ نوری اب تک کیوں نہیں آئی۔ آج اس کے ہاں بہت مہمان آئے ہیں۔ نوری کو دلہن بننا ہے۔ مگر وہ کس کی دلہن بنے گی آج۔ (آہستہ سے ہنستا ہے) اُفوہ ـــ میرے تو سب کپڑے بھیگ گئے۔ نوری بھی شاید بارش کے ڈر سے نہ آئے۔ آج اچھے آثار نہیں ہیں۔ آج اچھے نہیں ـــ الٰہی خیر ـــ دور کے پیتور ـ نوری کے پیتور ـ نہیں نہیں ـ اس کے انداز ـــ دور کے پیتور ـــ اس کے انداز واہ کیا خوب صورت شعر ہوگیا۔

دور کے پیتور اس کے انداز

سیڑھیوں پر کون چڑھ رہا ہے۔ کہیں نوری کے ابّا نہ ہوں ـــ کون ـ نوری ـ نوری ـ

دونوں آہستہ سرگوشی کے انداز میں باتیں کرتے ہیں۔

پس منظر میں ہواؤں کا شور اور بجلیوں کی گرج جاری ہے

اس پیراگراف میں سراج کی پوری نفسیات سمجھ میں آجاتی ہے ـــ نوری سے ملنے کی وہ تڑپ کے ساتھ بارش کا خوف! صرف نوری کے دلہن بننے کا تصور ـ یہ نہیں سوچنا کہ نوری اس سے بچھڑ رہی ہے۔ اتنے اہم موڑ پر یہ

سوچنا کہ بارش کی وجہ سے نوری نہ آئے ۔ اور پھر اپنی سوچوں کو مصرعے میں تبدیل کرنا ۔ ذہن کے انتشار کی خوب صورت عکاسی ہوتی ہے ۔

(بجلی کے گرنے کی آواز ـــ نوری کی چیخ)

سراج : (ہنستا ہے) ڈر گئیں ۔ تمہارے ہاتھ کتنے ٹھنڈے ہو رہے ہیں ۔

نوری ۔ (روتے ہوئے) ہاں میں اس رات سے ڈر رہی ہوں سراج جو گزر جائے گی ۔

سراج : گزرنے دو ۔ ہمارے سامنے زندگی کی ہزاروں خوب صورت راتیں ہیں ۔ ابھی تمہارے آنے سے پہلے میں نے اپنے عشق کے بارے میں ایک شعر کہا ہے ۔ سُناؤں ـــ دیکھئے کیا ہو اس عشق کا انجام

نوری : (غصہ میں) بس کرو ـــ مجھے مت سناؤ اپنی شاعری ۔ تمہیں صرف مشاعرے عزیز ہیں ۔ اب ساری زندگی اس عشق کے شعر لکھ لکھ کر مشاعرے میں سناتے رہنا ۔ (روتے ہوئے) میں تو اب اپنے دلہا کے گھر جا رہی ہوں ۔

اسی طرح وہ اپنی بیٹی "نوری" کو کھو دیتا ہے ۔

سراج : ارے ارے اتنے تیز بخار میں نوری کو مارتی کیوں ہو ۔ پیار سے سمجھاؤ نا ـــ

رضیہ : پیار سے ـ ہونہہ ـــ میری بیٹی سے پیار کا کیا واسطہ ـــ وہ شاعر کی بیٹی ہے ، اسے زندگی بھر پیار کا انتظار کرنا ہے ۔

..... آگے چل کر نوری کہتی ہے .....

نوری : بابا - آپ مشاعرے میں مت جائیے۔ مجھے بہت بخار ہے - میں
پھر آپ سے کبھی نہیں بولوں گی ۔

سراج : ارے سچ مچ - تمہیں تو بہت بخار ہے۔ اچھا لو رضائی اوڑھ کر
کر لیٹ جاؤ - ہم تھوڑی دیر کے لئے مشاعرے میں جاتے ہیں۔ اور
پھر ڈاکٹر کے ہاں سے تمہاری دوا لے کر آئیں گے ۔

پھر نوری بھی مر جاتی ہے - سراج اپنے ہی غم میں اس قدر ڈوبا ہوا ہے کہ
اسے خبر بھی نہیں کہ رضیہ اس غم میں گھلی جا رہی ہے اور بستر مرگ پر ہے ۔

سراج : مگر جب سے نوری مری ہے میں نے تو رضیہ سے بات تک نہیں
کی ہے۔ رضیہ کہاں ہے ؟ لڈن - لڈن رضیہ کہاں ہے - ؟
کیا وہ میرا گھر چھوڑ کر اپنے میکے چلی گئی ہے ۔

لڈن : میاں - دلہن بیگم تو بہت بیمار ہیں - چار پانچ دنوں سے تو انھوں
نے کھانا بھی چھوڑ دیا ہے - ان کے میکے تار دلوایا ہے - شاید
آپ کے بڑے سالے آجائیں ۔

سراج : اچھا - اور تم نے مجھ سے کہا تک نہیں ۔

لڈن : میں نے سوچا میاں، آپ سے کہنے سے کیا فائدہ ؟

اور آخر میں جب اسے ایک بی اے کی طالبہ نوری پرستار کے روپ
میں ملتی ہے تو وہ مشاعرے سے آجاتا ہے لیکن لوگ اسے نہیں چھوڑتے ۔

سراج : اس وقت مجھے معاف کر دیجئے آپ لوگ ۔ ذرا میری طبیعت ٹھیک
نہیں ہے آج ۔

آواز : دیکھئے اس وقت کوئی بہانہ نہیں چلے گا - اگر آپ مشاعرے میں نہ گئے تو پبلک ہمیں مارنا شروع کر دے گی - اُٹھیئے پلیز جلدی اٹھ جائیے اب -

سراج : اُفوہ - کیا مصیبت ہے - تم نے دیکھا نوری مجھ پر کیا ظلم ہے -

نوری : نہیں آپ جائیے - مشاعرے والے آپ کا انتظار کر رہے ہوں گے

ڈرامہ میں تکنک کا بڑا برجستہ اور برملا استعمال ہے -

مثلاً نوری کی آواز میں

خدا حافظ ـــــ خدا حافظ ـــــ خدا حافظ ـــ

(آواز آہستہ آہستہ کم ہوتی جائے اس کے ساتھ ہی سراج زور سے نوری پکارے جو دیر تک گونجتی رہے ـــــ کچھ دیر اُداس ستار ـــ پھر کتوں اور جھینگروں کی دھیمی دھیمی سناٹے میں گونجنے والی آوازیں -)

(سراج آہستہ آہستہ سوچتے ہوئے شعر پڑھتا ہے - اس کے شعر پڑھنے کے دوران دور سے رضیہ کی آواز ـــــ آہستہ آہستہ پکارتی ہے - سراج ـ سراج)

فلش بیک کا استعمال بھی عمدہ ہے - مثلاً

سراج : اچھا، بڑی سمجھ دار ہیں بڑی آپیا - اور کیا کہتی ہیں وہ ؟

رضیہ : وہ کہتی ہیں شاعر کسی کے نہیں ہوتے - صرف اپنی شاعری کے ہوتے ہیں -

سراج : (چونک کر) رضیہ یہ کیا کہہ رہی ہو تم ! یہ بات تو نوری نے بھی کہی تھی -

(پس منظر میں بادلوں کی گرج کے ساتھ دور سے نوری کی آواز سنائی دیتی ہے)

نوری(۱) : میں نے تم سے کہا تھا آج کی رات مجھے اپنے ساتھ کہیں دور لے چلو
مگر تم نے میری آواز نہیں سنی ۔ تم صرف شاعر ہو — تمہیں میری
یاد اچھی لگتی ہے میں نہیں ۔

پھر رضیہ کے مرتے وقت

سراج : (چلّا کر) رضیہ — رضیہ — رضیہ آنکھیں کھولو ۔ یہ کیا ہو گیا ۔
میرے اللہ — رضیہ بھی میرا ساتھ چھوڑ گئی ۔ میں اکیلا رہ گیا —
اب میں کیا کروں ۔ کہاں جاؤں (آہستہ آہستہ مشاعرے کا شور
اور واہ واہ کی آوازیں اُبھر جائیں)

اور آخر میں جب نوری اس سے کہتی ہے کہ وہ اب جائے مشاعرے والے
انتظار کر رہے ہوں گے تو

(بیک گراؤنڈ میں نوری(۱) کی آواز)

نوری : (تم صرف شاعر ہو ۔ تمہیں میری یاد اچھی لگتی ہے، میں نہیں)

جیلانی بانو کو تکنک پر پورا عبور ہے ۔ وہ انسانی جذباتی رشتوں کے
ڈرامے لکھتی ہیں ۔ ان کے ڈراموں میں گہرائی اور گیرائی ہے ۔ ان ڈراموں کے
علاوہ انھوں نے "اکیلا" اور "دوربین" جیسے نفسیاتی ڈرامے بھی لکھے ۔
جیلانی بانو جیسی نامور افسانہ نگار کا ریڈیائی ڈرامے لکھنا ایک فال نیک ہے ۔

## عوض سعید

عوض سعید ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم انوارالعلوم ہائی اسکول میں ہوئی۔ ۱۹۴۸ء میں میٹرک پاس کیا۔ سٹی کالج سے انٹر میڈیٹ کیا۔ لیکن سائنس سے دلچسپی نہ ہونے سے آرٹس کی طرف متوجہ ہوئے اور چادرگھاٹ کالج سے انٹرمیڈیٹ کیا۔ اس کے بعد منسٹری آف فوڈ میں ملازمت کرلی۔ آج تک اس محکمہ سے وابستہ ہیں۔ انھوں نے پہلی کہانی "جیتے جاگتے" ۱۹۴۹ء میں لکھی جو نظام (لاہور) میں شائع ہوئی۔ ۱۹۵۴ء سے باقاعدہ لکھنا شروع کیا۔ ہندوپاک کے معیاری رسائل میں ان کے افسانے شائع ہوتے ہیں۔ کہانیوں کے علاوہ ڈرامے بھی لکھے۔

ان کے ریڈیائی ڈرامے حیدرآباد کے علاوہ وددھ بھارتی سے بھی نشر ہو چکے ہیں۔ ان کے مقبول ڈرامے حسب ذیل ہیں :

۱۔ قلی قطب شاہ
۲۔ رانی جھانسی
۳۔ ریت کی دیوار
۴۔ آگہی
۵۔ دو روپ
۶۔ میجک بکس
۷۔ آٹھ سو چالیس
۸۔ دھندلے راستے
۹۔ پھول سدا مہکیں گے
۱۰۔ ہمزاد
(ڈرامہ کا مرکزی خیال چیخوف کے ایک ایکٹ پلے Proposal سے لیا گیا ہے)

عوض سعید، ادبی، تاریخی، نیم مزاحیہ، طنزیہ اور سماجی ڈرامے لکھتے ہیں عموماً ان کا موضوع ہلکا پھلکا ہوتا ہے۔

"آٹھ سو چالیس" ان کا نیم مزاحیہ ڈرامہ ہے۔ سلیم اور فرحت دونوں میاں بیوی ہیں۔ اچانک ہی ایک اجنبی ان کے گھر آجاتا ہے جو بہت ہی چرب زبان ہے جو یہ ظاہر کر کے کہ وہ بریلی سے آیا فرحت کی ہمدردی حاصل کر لیتا ہے۔ ماہر نفسیات اس لیئے یہ جانتا ہے کہ عورتیں تعریف سے خوش بھی ہوتی ہیں اور اپنے میکے سے آنے والے ہر ایرے غیرے پر بھروسہ کر لیتی ہیں۔ اجنبی "مینوشش" انھیں ایک دکان لے جاتا ہے اور دونوں کو وہ دکان خریدنے پر راضی کر لیتا ہے۔ بعد میں پتہ چلتا ہے کہ مینوشش ایک دھوکہ باز ہے جس کی پولیس کو تلاش تھی۔

بہت ہی ہلکا پھلکا موضوع ہے۔ ڈرامہ سلیم کے خرّاٹوں سے شروع ہوتا ہے خراٹے سن کر سلیم کا برادر نسبتی گلفام گھبراجاتا ہے

غوض سعید مزاح آمیزی کے ساتھ میاں بیوی کی گفتگو کو طول دیتے ہیں۔ پھر مینوشش کی برجستگی سے فضا بنتی ہے۔ میاں بیوی کی نوک جھونک میں اچھے خوبصورت مکالمے لکھ جاتے ہیں۔ مثلاً

فرحت :۔ آخر خرّاٹے آپ لیتے ہی کیوں ہیں ؟

سلیم :۔ میرے پھیپھڑوں کی اس ورزش سے تم جلتی کیوں ہو۔

فرحت :۔ جلنے کی بھی خوب رہی۔ رشک وحسد تو حسن و دولت اور آرٹ کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے قباحتوں سے بھلا اس کا کیا ناطہ؟

ان کے شستہ مزاح سے پُر کئی مکالمے زیرِ لب تبسّم جگاتے ہیں مثلاً

مینوش :۔ آپ کے ابّا مرحوم تھے بھی بڑے حساس ذرا کسی نے چتون تیڑھی کی تو بس سمجھ لیجئے !

سلیم :۔ ہاں مینوش تم نے ٹھیک کہا ..... وہ بے حد حساس تھے اس لئے جلد مر گئے اگر وہ زندہ ہوتے تو بہت سے شاعروں کا بیڑہ غرق کرکے رکھ دیتے۔

مینوش :۔ یہ اُن کی شرافت تھی جو انھوں نے اپنا بیڑہ غرق کر لیا۔

"دھُندلے راستے" میں ایک مجرم جگو ضمیر کی آواز پر شرافت کی زندگی گزارنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ وہ ٹھیکیدار کے ہاں ملازمت کے لئے جاتا ہے لیکن چودھری اس نوکری کے لیئے رشوت مانگتا ہے جگو رشوت دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ منوج اسے کمیشن پر کام کرنے پر راضی کر لیتا ہے۔ منوج کی بہن مالتی بیمار ہے منوج، مالتی کی شادی راجیندر سے کرنا چاہتا ہے راجیندر کا گھر ایک چور لوٹ چکا ہے۔ منوج جگو سے ڈپازٹ مانگتا ہے اور جگو ڈپازٹ جمع کروا دیتا ہے اور ایک روز مالتی اور منوج کی گفتگو سن کر دل برداشتہ ہو جاتا ہے اور اپنی دُنیا میں واپس لوٹ جاتا ہے منوج جب اُس کی دی ہوئی رقم واپس کرنے جاتا ہے تو جگو طنز کرتا ہے کہ وہ جا کر اپنی بہن کا علاج ڈھنگ سے کرائے اور تب منوج کو احساس ہوتا ہے۔ مسرتوں کے پھول چُنتے چُنتے اس کی زندگی یوں ہی بیت جائے گی۔

عوض سعید جگو جیسے ڈاکو سے بہت ہی شُستہ اور فلسفیانہ جملے کہلواتے ہیں۔

مثلاً

جگو :۔ آپ نے ٹھیک کہا۔ چور عموماً ذلیل ہی ہوا کرتے ہیں وہ چوری کرتے وقت یہ بھی نہیں سوچتے کہ ان کی حرکت سے کتنے افراد کی زندگی میں افلاس کے پیوند لگ سکتے ہیں۔

یا

جگو :۔ میں نے جگو کے روپ میں جگناتھ کا جنم لیا تھا۔ لیکن تم نے اپنے نکیلے ناخنوں سے اس کے چہرے کی نقاب اتار لی۔ میں پھر ایک بار آدمی سے مایوس ہو گیا ہوں۔ اب تم جا سکتے ہو۔

یا

جگو :۔ جب بھی میں نے شریفانہ زندگی گزارنے کی قسم کھائی کسی نا کسی نے آگے بڑھ کر میرے منہ پر ایسا طمانچہ رسید کیا کہ میں کانپ کانپ گیا۔ اور آج میں نے پھر ایک بار طے کر لیا ہے کہ میں زندگی کی مسرتوں کے لئے اپنے آپ کو بیچ دوں گا۔ یہ افلاس و غربت کی آخری شام ہے۔ میں کل ہر جائز و ناجائز کام کروں گا جس سے مجھے پیسہ مل سکے۔

جگو ایک فلمی ٹائپ کا ڈرامائی کردار ہے۔ سچولیشن بھی مصنوعی ہے اور کرداروں میں وہ گہرائی نہیں جس کی توقع عوض سعید جیسے فنکار سے کی جا سکتی ہے "میجک بکس" میں بھی روایتی بیگم اور روایتی شوہر (ریاض احمد) ہے۔ دونوں کی نوک جھونک چلتی ہے۔ مکان بوسیدہ ہو گیا ہے اور دوسرے مکان کی تلاش ہے لیکن مل نہیں رہا۔ دونوں اس موضوع پر بات کر رہے ہیں کہ ایک اجنبی گھر پر آتا ہے اور کہتا ہے

اجنبی :۔ میں تو صرف یہ کہہ رہا تھا کہ میری ایک اسکیم ہے اگر آپ ممبر بن جائیں تو
آپ کی زندگی سنور سکتی ہے ۔آپ نے جنرل پوسٹ آفس میں وہ مشین
تو دیکھی ہو گی جس میں دس پیسے کا سکہ ڈالتے ہی خود بخود ان لینڈ کور
باہر نکل آتا ہے یہ بکس کم و بیش ویسا ہی ہے فرق صرف اتنا ہے کہ
آپ کو اس میں دس پیسے کی بجائے دس روپیے ڈالنے ہوں گے اور یہ
دس روپیے تھوڑے ہی عرصے میں دس ہزار میں تبدیل ہو جائیں گے۔

یہی اجنبی بار بار آ دھمکتا ہے

پھر محلے کی بڑی بی انھیں ایک اچھا مکان دلواتی ہیں دونوں نئے مکان میں
آ کر سکون کی سانس بھی نہیں لیتے کہ وہ اجنبی پھر آ دھمکتا ہے اور کہتا ہے کہ وہی اس
مکان کا مالک ہے جس سے وہ اجنبی سے پیچھا چھڑانا چاہتے تھے وہی ان کے سر پر مسلط
ہو جاتا ہے

عوض سعید نے اپنے قلم سے شگفتگی کے پھول کھلائے ہیں۔ مثلاً

ریاض احمد :۔ ایک عجیب و غریب فرشتہ آیا ہوا ہے۔ کہتا ہے کہ وہ ہماری زندگی
بنا دے گا؟

بیگم :۔ کہیں اس کے ہاتھوں میں کوئی تازہ معمہ تو نہیں !

یا

ریاض احمد :۔ میں جل بھن کر کباب ہوا جا رہا ہوں اور تمھیں ہنسی سوجھ رہی ہے
بیگم :۔ کبھی کبھار ہنس لیں تو اس میں برہم ہونے کی کیا بات ہے ہنسنے سے
تو عمر بڑھتی ہے۔

ریاض احمد :۔ تو اپنی عمر بڑھا کر میری عمر گھٹانا چاہتی ہو۔

بیگم :۔ تو لو۔ میں روتی ہوں تاکہ تمھاری عمر بڑھے ۔

دیا

ریاض احمد :۔ عجیب الو کے پٹھے سے سابقہ پڑ رہا ہے ۔کم بخت دو ٹکے کا آدمی آیا اور میری عزت لے کر چلا گیا۔ کیا بیگم میرا چہرہ کسی مستری سے ملتا ہے؟

بیگم :۔ زیادہ تو نہیں کچھ ضرور ملتا ہے ۔

ریاض احمد :۔ تم بھی جلتی آگ پر تیل چھڑک رہی ہو بیگم ۔

بیگم :۔ اگر تمھارا تھوڑا بہت چہرہ مستریوں سے ملتا جلتا بھی ہے تو اس میں خفا ہونے کی کیا بات ہے۔ مستری بھی تو انسان ہی ہوتے ہیں

ریاض احمد :۔ بیگم انسان تو بھنگی بھی ہوتے ہیں۔ لیکن کوئی بھنگی ریاض احمد نہیں ہوتا ۔

بیگم :۔ میرا بھی یہی خیال ہے

ڈرامے میں کشمکش اور تجسس نہیں ملتا۔ موضوع بہت ہلکا پھلکا ہے "پھول سدا مہکیں گے" قومی یکجہتی پر مبنی ڈرامہ ہے جس میں ایک ہندو اور ایک مسلم کردار ہے۔ دونوں سگے بھائی کی طرح رہتے ہیں چاچا ان کی دوستی سے پُر امید ہے کہ صدیوں پر اپنے دیس میں پھول کھلیں گے ۔

ڈرامہ میں جگہ جگہ دیش بھگتی کا پرچار ہے

چاچا :۔ ٹھہرو لوگو۔ تمھیں ہو کیا گیا ہے۔ یوں دیوانوں کی طرح کیوں بھاگ رہے ہو۔ لڑائی بری چیز ہے۔ اگر تمھیں دھرتی کی اس مٹی سے پیار ہے تو سنو۔ اس بھرے بھرے چمن کو یوں نہ اجاڑو۔ یہ میری آواز نہیں بھارت ماتا کی آواز ہے ۔ یہ آواز ہر اس نازک موقع پر گونجتی ہے جب اس

پر بہتا پڑی ہے ۔ جب ایک طبقے نے دوسرے طبقے کو اپنا بھائی ماننے
سے انکار کردیا ہے۔ میرے بچو! بھارت ماتا تمھیں آواز دے رہی ہے"
اس قسم کے خطیبانہ جملوں کی بھرمار ہے۔ ڈرامہ نگار عوض سعید، افسانہ نگار
عوض سعید سے بالکل مختلف لگتے ہیں ۔ وہ افسانے میں جدید مکتب کے حامی ہیں
لیکن ان کے ڈراموں میں جدید تکنیک اور ابہام کا کہیں پتہ نہیں چلتا اور نہ کوئی
تجربہ سامنے آتا ہے ۔

# اطہر افسر

اطہر افسر ۷ راکتوبر ۱۹۲۳ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۲ء میں سٹی کالج سے انٹر کامیاب کیا۔ ان کے والد مرزا عمر جان جاناں کے عزیز دوست خان مقصود جنگ جو ان دنوں نظامیہ طبی کالج کے پرنسپال تھے، مشورہ دیا کہ انھیں طبیہ کالج میں شریک کرایا جائے۔ انھوں نے بی۔ آئی۔ ایم ایس۔ درجۂ اول سے کامیاب کیا کالج کے زمانے ہی سے ادب وصحافت سے انھیں خاص دلچسپی تھی۔ کثیر الاشاعت اخبار "میزان" جو جہازی پر نکلتا تھا اس کے لئے انھوں نے بچوں کا صفحہ لکھا۔ اس سے قبل بچوں کے ادب پر کوئی توجہ نہیں دی جاتی تھی ۔۔ اخبار 'میزان' ۱۹۴۸ء تک چلتا رہا۔ انھوں نے پیشۂ طب اختیار نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ان دنوں طبیب کی تنخواہ کم تھی۔ اور ملازمت کے لئے کسی ضلع کے دور دراز علاقوں میں جانا پڑتا تھا۔ وہ میزان میں بچوں کا صفحہ ترتیب دیتے رہے۔ بچوں کی ذہنی تربیت کے لئے انھوں نے "میزان لیگ" قائم کی۔ میزان لیگ میں جن بچوں نے شرکت کی اور باقاعدہ لکھنا شروع کیا ان میں عفت موہانی، مجتبیٰ محمود (ایران) حمید الدین محمود (دہلی) مصلح الدین احمد (ہندوستان ٹائمز) محمود انصاری (ایڈیٹر روزنامہ منصف) وقار خلیل (سب رس) اور وحیدہ نسیم (کراچی) کے علاوہ پتہ نہیں اور کتنے بچے ہیں جنھوں نے لکھنے کا آغاز

اخبار میزان کی " لیگ " سے کیا ۔

اظہر افسر کو ابتداء ہی سے ڈراموں سے غیر معمولی دلچسپی رہی ۔ ان کے کئی ڈراموں کا ترجمہ مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے ۔ ان کے ڈراموں کے چھ مجموعے نسیم بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہو چکے ہیں ۔ بھول ہی بھول، موج در موج، چچا غالب، نارنگی کی خوشبو، انمول نگینے، بچوں کے ڈرامے (ترقی اردو بیورو) سہ پہر کا سورج زیر طبع ہے ۔ انھیں ۱۹۸۵ء میں غالب ایوارڈ دیا گیا ۔ ان کے ڈرامے تمام معیاری رسائل میں شائع ہو چکے ہیں ۔ " شاعر " نے گوشہ اظہر افسر " شائع کیا ۔ ان کے کہنے کے مطابق انھوں نے (۹۰۰) ڈرامے لکھے ۔ چند ڈراموں کی فہرست حسب ذیل ہے :

| | | |
|---|---|---|
| ۱ ۔ شگوفے | ۱۲ ۔ حق بہ حق دار | ۲۳ ۔ بڑا لڑکا |
| ۲ ۔ غالباً | ۱۳ ۔ چراغوں کی رات | ۲۴ ۔ حضرت پیمانہ |
| ۳ ۔ مکتب عشق | ۱۴ ۔ اتنی ہمت | ۲۵ ۔ عید بھی آئی تو |
| ۴ ۔ طرم خاں کی دھار کاری | ۱۵ ۔ موج در موج | ۲۶ ۔ معصومیت |
| ۵ ۔ نشاطِ بے خبری | ۱۶ ۔ رشتہ | ۲۷ ۔ شیشے کی دیوار |
| ۶ ۔ دولہا دلہن | ۱۷ ۔ تنگ شیروانی | ۲۸ ۔ سانولی |
| ۷ ۔ درسِ محبت | ۱۸ ۔ کہ ہر خواہش پہ دم نکلے | ۲۹ ۔ امراؤ جان ادا |
| ۸ ۔ صبح عید | ۱۹ ۔ بھول ہی بھول | ۳۰ ۔ غالب |
| ۹ ۔ حادثے | ۲۰ ۔ مجھے سونے دو عرف عضا | ۳۱ ۔ ذوق |
| ۱۰ ۔ سوسُنار کی | ۲۱ ۔ کھڑکی کا راز | ۳۲ ۔ مراۃ العروس |
| ۱۱ ۔ تم روٹھے ہم چھوٹے | ۲۲ ۔ پہلی بات | ۳۳ ۔ دس کا نوٹ |

۳۴۔ جوئے حیات ۳۷۔ رات کا کھانا ۴۰۔ صاحب جی
۳۵۔ عید کا پان ۳۸۔ زحمت ۴۱۔ تعمیرِ آرزو
۳۶۔ صدائے جاوداں ۳۹۔ دمڑی کا سورگ

ارسطو نے ڈرامے کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ ایک کومیڈی ( طربیہ ) دوسرا ٹریجڈی ( المیہ )۔ اظہر افسر کو کومیڈی سے خاص نسبت ہے۔ ان کے ڈراموں پر مزاح غالب ہے۔ کچھ ڈراموں میں انھوں نے سنجیدہ موضوعات کو بھی سمیٹنے کی کوشش کی ہے لیکن زیادہ تر ڈرامے طربیہ لکھے ہیں۔ اس کے لئے وہ بہت ہی ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں کبھی کبھار تو ایک ہی واقعہ کے گرد وہ ڈرامہ بُنتے ہیں۔ اور کبھی کسی معمولی سے لطیفے کو ڈرامے کا روپ دیتے ہیں۔ وہ ڈرامے کے ذریعہ کوئی بہت بڑی بات کہنا اور فلسفیانہ فکر کا اظہار کرنا شاید مناسب نہیں سمجھتے۔ یا پھر چونکہ وہ آل انڈیا ریڈیو سے وابستہ رہے ہیں انھیں حیدرآبادی سامعین کے مزاج کا اندازہ ہے۔ انھیں اس کا شدید احساس ہے کہ حیدرآبادی سامعین ہلکی پھلکی کامیڈی پسند کرتے ہیں۔ اسی تقاضے کے تحت انھوں نے ڈرامے لکھے۔

ڈراما "رشتہ" ڈیفنس فنڈ کا سیدھا سادھا پروپگنڈا ہے۔ یہ غالباً حکومت کے مقصد کے پیشِ نظر لکھا گیا ہے۔ "تنگ شیروانی" میں ایک کردار اپنے دوست سے عید ملنے کے لیے آتا ہے۔ اس کی شیروانی نئی ہے لیکن کچھ زیادہ ہی تنگ ہے۔ اس لیے شیروانی موضوعِ بحث بن جاتا ہے۔

آخر میں ان صاحب کی بیوی اس بات کا انکشاف کرتی ہے کہ یہ شیروانی ان کے بھائی کی ہے جو عید ملنے آیا ہے اور گھر میں سو رہا ہے۔ اس کی نیند سے فایدہ اٹھا کر یہ صاحب شیروانی پہن کر عید ملنے آ گئے۔" ہر خواہش پہ دم نکلے" میں ڈرامے کا ہیرو جمیل کسی انجم نامی لڑکی سے محبت میں چوٹ کھا چکا ہے۔ اور اب وہ نجمہ کو رجھا رہا ہے جو اس کی چچا زاد بہن ہے۔ وہ نجمہ سے اس خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ اس کے ہونٹ ایک بار چومنے کے لیے وہ اپنی ساری زندگی قربان کر سکتا ہے۔ یہ جملہ نجمہ کے باپ سن لیتے ہیں اور اسی جملے کو بنیاد بنا کر شادی طے کر دیتے ہیں۔ نجمہ اسے اپنے ہونٹ چومنے کی اجازت ہی نہیں دیتی۔ بلکہ اصرار کرتی ہے کیونکہ وہ ازلڈی کا نیل پی کر آئی ہے۔ جمیل بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ "بھول ہی بھول" میں مرکزی کردار شیدا مشہور مزاح نگار خاتون افق کا شیدائی ہے وہ اس سے ملنا چاہتا ہے۔ لیکن افق نہیں ملنا چاہتی۔ اپنی ملازمہ سے وہ ایک کارڈ کے پیچھے کچھ تحریر کر کے شیدا کو بھجوا دیتی ہے۔ دراصل وہ کارڈ اس تقریب کا ہے جس میں طمطراق اکیڈیمی والے افق کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ شیدا وہاں پہنچ جاتا ہے۔ اس بات پر وہ خوش ہے کہ افق نے اسے مدعو کیا ہے۔ لیکن افق اس سے مل کر بتاتی ہے کہ اس نے تحریر کے لیے وہ کارڈ استعمال کیا تھا۔ اور تحریر اسے بتاتی ہے جو یہ ہے کہ" میں اجنبیوں سے ملنا پسند نہیں کرتی"۔ "مجھے سونے دو" میں امجد رات بھر کا جاگا ہوا ہے اور سونا چاہتا ہے۔ اس کی بیوی میکے گئی ہوئی ہے لیکن کوئی نہ کوئی آ کر اسے سونے

نہیں دیتا۔ کبھی منجن والا اور کبھی جیوتشی۔ پھر اس کی بیوی نجمہ کی سہیلی آجاتی ہے۔ ابھی وہ بات ہی کر رہا ہوتا ہے کہ اس کے خسر آجاتے ہیں۔ امجد نجمہ کی سہیلی کو صوفے کے پیچھے چھپا دیتا ہے۔ لیکن کسی نہ کسی طرح اس کے خسر کی نظر پڑ جاتی ہے۔ وہ کافی برہم ہوتے ہیں۔

"حضرت پیمانہ" میں ایک شاعر ہے جس کا تخلص پیمانہ ہے۔ وہ شیخ بکرم کی لڑکی سے شادی کا خواہش مند ہے۔ شیخ بکرم اسے بے روزگاری کا طعنہ دیتے ہیں اور اس سے کہتے ہیں کہ وہ کم سے کم ان کی لڑکی کے لئے ایک سو بیس روپے کی ساڑھی خریدے۔ تو وہ اس کی شادی اپنی بیٹی سے کریں گے۔ پیمانہ کی جیب میں کُل پونجی ساڑھے چار روپے ہے۔ باتوں باتوں میں دکان دار شاعر سے شرط لگاتا ہے کہ اگر وہ شیخ بکرم کے کپڑے بھرے بازار میں اتروا لے تو وہ اسے ساڑھی مفت دے دے گا۔ شاعر شیخ صاحب سے کہتا ہے کہ ان کی پیٹھ پر مسّہ ہے۔ شیخ صاحب انکار کرتے ہیں تو وہ شرط لگاتا ہے کہ اگر مسّہ ہے تو شیخ صاحب کو سو روپیہ دینا ہوگا۔ اگر نہ ہوگا تو وہ اپنی کُل متاعِ عزیز انھیں دے گا — یعنی ساڑھے چار روپے۔ شیخ صاحب یہ سوچ کر کہ ان کے بدن پر مسّہ تو ہے نہیں، مفت میں ساڑھے چار روپے ہتیانے کی غرض سے کپڑے اتارتے ہیں۔ اس طرح شاعر شرط جیت کر ساڑھی بھی حاصل کرتا ہے۔ اور شیخ صاحب کی لڑکی کو بھی جیت لیتا ہے۔ آخر میں وہ بتاتا ہے کہ وہ دراصل انسپکٹر اوزان و پیمانہ جات ہے۔ اور کم وزن کے باٹ رکھنے والوں کو گرفتار کرتا ہے۔

"مصروفیت" نہایت مختصر ڈراما ہے۔ پارک میں بیٹھے باپ بیٹی

محوِ گفتگو ہیں۔ باپ نہایت فیشن ایبل ہے۔ اس نے نئی ہیٹ خرید رکھی ہے۔ اسی کا تذکرہ ہو رہا ہے۔ باغ میں جس جگہ پانی اور کیچڑ ہے' ٹوپی ہوا میں اچھل جاتی ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ وہ گرے ایک نوجوان اسے پکڑ لیتا ہے۔ میمونہ کا باپ بے حد خوش ہوتا ہے اور اُسے میمونہ کی سال گرہ پر مدعو کرتا ہے۔ آخر میں میمونہ اور نوجوان کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ ٹوپی ہوا سے نہیں گری تھی بلکہ میمونہ نے بڑی چابک دستی سے اسے گرایا تھا تاکہ وہ اس نوجوان کا تعارف اپنے باپ سے کروا سکے۔

ڈراما "رات کا کھانا" میں بھی انور ایک غریب نوجوان ہے۔ اس کے بہن بہنوئی اوپر کی منزل پر رہتے ہیں اور روزانہ جھگڑا کرتے ہیں۔ پھر وہ لوگ کھانا پھینک دیتے ہیں۔ اسی کھانے پر انور کے رات کے کھانے کا دارومدار ہے۔ ہریش لکھپتی ہے لیکن گھر چھوڑ آیا ہے۔ وہ ہر دوست سے مدد طلب کرتا ہے۔ لیکن وہ سب آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ صرف انور ہی اسے سہارا دیتا ہے اور اپنے رات کے کھانے میں سے کھانا بھی دیتا ہے۔ ہریش اس سے متاثر ہوتا ہے اور انور کو اس کا ساجھے دار بناتا ہے۔

ایسے ہی کئی ڈرامے ہیں۔ شگوفے' مکتب عشق' طرم خاں کی دھار کاری' موج در موج' عید کا پان وغیرہ جس کے موضوعات مندرجہ بالا ڈراموں کی طرح ہلکے پھلکے ہیں۔ ان کے موضوعات یا تو میاں بیوی کا جھگڑا' داماد خسر کی جھڑپیں' عاشق و محبوبہ میں مکالمہ بازی ہوتے ہیں۔ کئی جگہوں پر وہ لطیفوں اور چٹکلوں سے بھی کام لیتے ہیں۔ جیسے "تنگ شیروانی" میں تنگ کالر کا پورا ایک قصہ

سمجھ دیا۔ یا "غالباً" میں تکیہ کلام کو لے کر اور "پہلی بات" میں بہرے پن کی رعایت سے وہ مزاح پیدا کرتے ہیں۔

اظہر افسر کے موضوعات میں گہرائی اور گیرائی بھلے ہی نہ ہو، عصری آگہی ضرور ملتی ہے۔ جیسے نوجوانوں کی بے روزگاری کا مسئلہ، کرایہ پر مکان حاصل کرنے کے مسائل، لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ، خسر کا داماد کے ساتھ اہانت آمیز رویہ عیدوں اور تقریبوں کے موقع پر غربت کا احساس ۔ لیکن ان موضوعات کو برتنے کا انداز تفریحی ہے۔ وہ کوئی معروضی حل پیش نہیں کرتے ۔ وہ موضوعات بھی ایسے منتخب کرتے ہیں جن میں مزاح کا پہلو نکلے ۔ ایسے میں کردار نگاری کی توقع کرنا فضول سی بات ہوگی ۔

ان کے کردار ایک دوسرے کو بے وقوف بنانے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ اس سے مزاح تو پیدا ہوتا ہے لیکن کرداروں کی واضح تصویر نہیں بن پاتی۔ تاہم "بے سونے دو" میں خسر کا کردار دلچسپ ہے۔ وہ اسی دنیا کا آدمی لگتا ہے ۔ بجی خور، جھوٹا تھا، شکی مزاج اور پرانے خیالات کا آدمی جو اپنی ذات کے حصار میں گم ہے

اسی طرح "حضرت پیمانہ" میں دکان داروں کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ بہتر ہے ۔ لیکن جب یہی دکان دار اچانک شرط لگا بیٹھتا ہے تو اس کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی فطرت کے مطابق نہیں لگتا۔ اظہر افسر کے پاس کردار نگاری کا کوئی واضح تصور نہیں ہے۔ وہ صرف مزاحیہ سچویشن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے ان کے کردار غیر فطری اور مضحکہ خیز ہو جاتے ہیں۔ "حضرت پیمانہ" میں شیخ نکرم کا صرف ساڑھے چار روپے کے لئے بھرے بازار میں کپڑے اتارنے کے لئے تیار ہو جاتا

ڈراما "ہر خواہش پہ دم نکلے" میں نجمہ کے باپ کا اصرار کرکے وہ جملہ سننا جس میں جمیل نے بوسے کی خواہش کا اظہار کیا تھا۔ یا پارک میں بیٹھی لڑکی سے شادی طے کر دینا (پہلی بات) ناقابلِ یقین ہے۔ ان کے اکثر ڈراموں میں لڑکا لڑکی اور ایک بزرگ کردار جو کبھی لڑکی کے باپ کا ہوتا ہے اور کبھی لڑکے کی ماں کا۔ یہی تکون ملتا ہے۔ ان میں اکثر شادی کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ ان کے پاس کرداروں کا تصادم تو ہے لیکن کشمکش نہیں ملتی۔ اس لئے اس کشاکش کے بغیر ڈرامہ نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے تو بے جان سا ہو جاتا ہے۔ کہیں کہیں کشاکش ملتی بھی ہے تو شدید نہیں ہوتی۔ اس کی مثال "بھول ہی بھول" کے تمام ڈراموں سے لی جا سکتی ہے۔

کومیڈی کے لئے جس تحیر خیزی اور تجسس کی ضرورت ہوتی ہے کہ سامع کو ہمیشہ اس کا دھڑکا لگا رہے کہ اب کیا ہوگا؟ وہ بھی ان کے ڈراموں میں کم ہے۔ وہ بہت ہی معمولی سا تجسس پیدا کرتے ہیں جیسے ڈراما "مجھے سونے دو" میں صوفے کے پیچھے چھپی ہوئی لڑکی کے لئے داماد اور خسر کے کرداروں میں کشمکش چل رہی ہے لیکن تجسس اس لئے زیادہ نہیں ہے کہ اگر خسر کی نظر اس پہ پڑ جائے گی تو کیا ہوگا۔ یہ سب ہی جانتے ہیں کیوں کہ خسر ایسا ہی ایک واقعہ سنا رہا ہے۔

"حضرت پیمانہ" کا انسپکٹر اوزان و پیمانہ جات نکلنے کا پہلو ڈرامائی کیفیت پیدا کرتا ہے اور سارا تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر تو سامع یہ سوچنے لگتا ہے کہ انسپکٹر کے لئے ساڑھی خریدنا کون سا بڑا مسئلہ ہے جس کے لئے اتنا بڑا جوکھم اٹھایا جائے۔

اظہر افسر کے مکالموں کی زبان سادہ اور عام فہم ہوتی ہے۔ اکثر مکالموں کے ذریعہ وہ مزاح پیدا کرتے ہیں۔ جیسے

جمیل : اس فاصلے کی کیا حقیقت ہے نجمہ، اگر تمہارے لئے دنیا کے دوسرے کونے تک بھی جانا پڑے تو میں دریغ نہ کروں گا۔

نجمہ : یہ میں جانتی ہوں

جمیل : جانتی ہونا ۔ شکریہ۔

نجمہ : ایک کام کر سکتے ہو۔

جمیل : سو کام بتاؤ سو۔ پھر دیکھو میں ان سو کاموں کو ایک ایک کر کے کس طرح پورا کرتا ہوں۔

نجمہ : دنیا کے دوسرے کونے تک جانے کی بات کر رہے تھے نا!

جمیل : ہاں۔ ہاں

نجمہ : ایسا ہو سکتا ہے کہ تم وہاں جاؤ اور ....

جمیل : اور؟

نجمہ : وہیں ٹھہرے رہو۔

جمیل : اکیلے

نجمہ : ہاں ہاں

جمیل : کب تک؟

نجمہ : زندگی بھر

یا ڈراما "پہلی بات" کے تینوں کردار بہرے ہیں۔ ان کے بہرے پن سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جیسے

لڑکا : آپ کا نام کلیمہ ہے

لڑکی : (سر جھکا کر) جی ہاں، ناظمہ ہے۔ آپ کیسے جانتے ہیں؟

لڑکا : ہاضمہ؟ بہت اچھا نام ہے۔ بہت پیارا نام ہے۔ مگر نام میں ایک قسم کا نیاپن ہے۔ کیوں امی۔

ماں : ہاں ہاں تیری شادی ہوگی تو بس اسی لڑکی سے۔ کیا نام ہے اس کا حواس خمسہ۔ جو کچھ بھی نام ہو۔ شادی بس اسی سے ہوگی۔ اچھا۔ میں چلتی ہوں۔ تم جلدی آنا۔

ان جملوں میں کلیمہ، ناظمہ اور حواسِ خمسہ میں کوئی مناسبت نہیں۔ البتہ ناظمہ اور ہاضمہ ہم قافیہ ہیں۔ اور بہرے پن کی وجہ سے ناظمہ ہاضمہ ہو سکتا ہے۔ لیکن کلیمہ ناظمہ ہو سکتا ہے اور نہ حواسِ خمسہ !! وہ اشیاء اور کرداروں کے نام بھی مضحکہ خیز رکھتے ہیں جیسے طمطراق اکیڈیمی، حضرت بیاتہ، شیخ بکرم، ابوالبیان ابوالنحاموش وغیرہ، جس کا ایک ہی مقصد سمجھ میں آتا ہے کہ ہنسایا جائے۔

اظہر افسر ریڈیو ڈراما کی تکنک سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ ریڈیو ڈرامہ میں کرداروں کی زیادتی سننے والوں میں الجھاؤ پیدا کرتی ہے۔ اس لئے وہ اپنے ڈراموں میں تین چار سے زیادہ کردار نہیں رکھتے۔ اگر کسی ڈرامے میں زیادہ کردار بھی ہیں تو ایک منظر میں مختلف عمر کے دو یا تین کردار ہی گفتگو کرتے ہیں تاکہ آوازوں کا فرق واضح رہے۔ وہ اس سے بھی بخوبی واقف ہیں کہ مکالموں کی طوالت بھی سامع کی توجہ ہٹا دیتی ہے۔ اس لئے وہ چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا سب سے بڑا وصف یہی تیکنکی واقفیت ہے۔

اظہر افسر نے سنجیدہ ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ لیکن ان کی انفرادیت و شناخت مزاحیہ ڈراموں سے ہے ۔ اُردو کے بعض کلاسکس کو بھی انھوں نے ڈراما کا روپ دیا ہے ۔ جیسے امراؤ جان، مراۃ العروس، بڑا لڑکا (نذیر احمد کے مشہور ناول توبتہ النصوح کے کردار کلیم پر مبنی ڈرامہ) اور غالب چچا ۔۔۔ ان ڈراموں میں انھوں نے ناول کے اصلی مکالموں سے بھی استفادہ کیا ہے ۔ غالب چچا ایک طویل ڈرامہ ہے جس میں غالب سے منسوب لطیفوں کا بخوبی استعمال کیا گیا ہے ۔

اظہر افسر نے طبع زاد ڈراموں میں کسی سنجیدہ مسئلے کو موضوع نہیں بنایا۔ وہ مختصر ترین ڈرامے لکھنے کا فن جانتے ہیں ۔ مختصر سے مختصر ڈرامے میں وہ اپنی بات کہہ جاتے ہیں۔ اس لئے ان کے کئی ڈرامے "ہوا محل" میں نشر کئے جا چکے ہیں۔ اظہر افسر نے بچوں کے ڈرامے بھی لکھے ہیں ۔ وہ بچوں کی نفسیات سے بخوبی واقف ہیں ۔ بچوں کی ذہنی سطح تک پہنچ کر کوئی ایسی بات کہنا جو بچوں کی سمجھ میں آئے اور وہ مسرت و انبساط محسوس کریں، بہت دشوار ہوتا ہے ۔ اظہر افسر اس میں کامیاب ہیں ۔ اظہر افسر ہمارے ان پرانے لکھنے والوں میں سے ہیں جن کا قلم آج بھی جوان ہے ۔ اور نوکِ قلم سے مضامین کے انبار لگا سکتا ہے۔

## اشرف مہدی

اشرف مہدی ۳؍ جون ۱۹۴۰ء کو پیدا ہوئے وہ ڈپلوما ہولڈر ٹرینڈ ٹیچر اور آنریری کمیشنڈ آرمی آفیسر ہیں گذشتہ بیس برسوں سے ڈرامہ نگاری کر رہے ہیں۔ ان کا پہلا ڈرامہ "زنانی مشاعرہ" ۱۹۶۷ء میں نشر ہوا لگ بھگ ۵۰ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ انھوں نے سیاسی، سماجی، ادبی، تاریخی، مذہبی اور نفسیاتی ڈرامے لکھے ان کے ڈراموں کا کوئی مجموعہ منظرِ عام پر نہیں آیا۔ کیوں کہ وہ ڈرامے کو اشاعت کے لئے مناسب صنف نہیں سمجھتے۔ انھوں نے موضوعاتی ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے مختلف ڈراموں کو انعام بھی مل چکا ہے۔ کئی ڈرامے اسٹیج ہو چکے ہیں ان کے ڈراموں کی مکمل فہرست حسب ذیل ہے

۱۔ زنانی مشاعرہ
۲۔ بر خود غلط
۳۔ ڈپلومیٹ بھوت
۴۔ فیچر سرسیّد
۵۔ ڈنڈ عفور
۶۔ ہنسی ہنسی میں
۷۔ پتھر کے آنسو
۸۔ آسرا
۹۔ اچھے نواب
۱۰۔ فیچر جمہوریت
۱۱۔ سوشلزم ایک طرز حکومت
۱۲۔ فیچر حمل و نقل
۱۳۔ خوشحالی کا پیغام
۱۴۔ تین دن قیامت کے
۱۵۔ اُجالوں کا راستہ
۱۶۔ سنہری شام
۱۷۔ لہو پکارے گا
۱۸۔ خونِ دل

۱۹۔ دور کے ڈھول
۲۰۔ فیچر (جہاں گرمیوں میں
۲۱۔ برسات نہیں ہوتی)
۲۲۔ خلش کے رشتے
۲۳۔ قوس قزح (فیچر)
۲۴۔ طوفان
۲۵۔ تاریکی اور روشنی
۲۶۔ پانچوں ہاتھ
۲۷۔ پگڈنڈیاں
۲۸۔ شیخی بری بلا ہے
۲۹۔ احمد اسکول کیوں نہیں جاتے
۳۰۔ سچا سب میں اچھا
۳۱۔ راستے کے پتھر (دو حصے)
۳۲۔ کبوتر اور شکاری
۳۳۔ مگرمچھ اور بندر
۳۴۔ سندباد جہازی (چار قسطیں)

اشرف مہدی کے ڈرامے آل انڈیا ریڈیو حیدرآباد کے نیرنگ پروگرام میں نشر ہو چکے ہیں وہ اپنے ڈراموں میں اچھی زبان استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ کوشش تخلیق فکر کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے اور قاری یا سامع اس کا تاثر قبول کرنے کی جانب راغب ہوتا ہے

ڈرامے "اچھے نواب" ایک ایسے حیدرآبادی نواب کی کہانی پر مبنی ہے جو ایک اعلیٰ خاندانی رئیس ہیں اور ان میں شرافت و نفاست بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے

ان کا ایک وفادار دیوان ہے اس دیوان کے آبا واجداد اچھے نواب کے باپ دادا کی خدمت میں تھے اور انہوں نے نمک حلالی اور وفاداری کا ثبوت دیا تھا اور اب یہ دیوان اس سلسلہ کی ایک کڑی ہے جو اچھے نواب کا وفادار سچا ہمدرد اور بہی خواہ ہے اور اچھے نواب بھی اس قدر فیاض ہیں کہ وہ اس کی وفاداریوں

اور ہمدردیوں کی قدردانی کے ساتھ اس کا سلسلہ بھی دیتے رہتے ہیں۔ اچھے نواب خاندانی رئیس ہیں اور شہر میں ان کی ٹکر کے بہت کم رئیس ہیں وہ غیر شادی شدہ ہیں دیوان چاہتا ہے کہ اچھے نواب کسی اچھے گھرانہ میں شادی کرلیں تو ڈیوڑھی کی رونق دوبالا ہوجائے مگر اچھے نواب اپنے خاندان کے افراد اور دوسروں کی سازشوں سے پہنچنے والے نقصان کا غم فراموش نہیں کرسکتے ہیں۔ اچھے نواب ایک ایسی لڑکی سے شادی کرنا چاہتے ہیں جو وفاشعار بھی ہو اور ان سے سچی محبت کرے اور اچھے نواب کو ایسے رفیقِ زندگی کی تلاش ہے مگر انھیں کوئی ایسی لڑکی دکھائی نہیں دیتی۔

نادار جنگ ایک معمولی پٹواری کے لڑکے ہیں مگر وہ نو دولتیے ہیں اس لئے وہ خود کو بھی ایک رئیس ظاہر کرتے ہیں اور انھوں نے اپنا نام بدل کر نادار جنگ رکھا ہے وہ سازشی، مکار اور سفلہ خو ہے وہ ہر جائز و ناجائز طریقے سے دولت کمانا جانتا ہے اس میں چونکہ خاندانی شرافت کی کمی ہے اس لئے وہ مذموم اور رکیک حرکتیں بھی کرتا ہے وہ اُمراء روسا کے قُرب کے بہانے تلاش کرتا ہے اور انھیں کے ساتھ اُٹھنا بیٹھنا چاہتا ہے تاکہ دیکھنے والے اسے شہر کے نامی گرامی امراء کا ہم مرتبہ سمجھنے لگیں۔ مشتری ایک طوائف ہے اس کے حسن و شباب کا شہرہ ہے اور ہر ایک اس دُرِّ ناسفتہ کا پہلا خوشہ چیں بننے کا آرزو مند ہے مشتری کا بانکپن، قاتل ادائیں ہر کس و ناکس کو دیوانہ بنائے ہوئے ہیں نادار جنگ اپنی کوٹھی پر اس کا مجرا رکھتے ہیں تو شہر کے امراء کو مجرا سننے کے لئے مدعو کرتے ہیں اچھے نواب کو بھی دعوت نامہ پہنچتا ہے اور وہ مشتری کا

مجرا سننے تشریف لے جاتے ہیں نادار جنگ مشتری پر اشرفیاں نچھاور کرتا ہے اور بیہودہ گوئی پر اتر آتا ہے جو مشتری کو سخت گراں گذرتا ہے اچھے نواب بھی اسے محسوس کرتے ہیں مگر وہ بڑی شائستگی کے ساتھ مشتری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں مشتری کوٹھے کی زینت ضرور ہے مگر اسے یہ ماحول اور ہوسناک زر پرست سخت ناپسند ہیں وہ طوائفانہ زندگی سے متنفر ہے وہ جانتی ہے کہ ہر کوئی اس کے حسن کی بہار لوٹنا چاہتا ہے اس لئے وہ ان سے تلخ لہجہ میں بات کرتی ہے اس کے دل میں شریفانہ زندگی گذارنے کی شدید خواہش ہے اور وہ یہ بھی جانتی ہے کہ اس کے چاہنے والے اسے کچھ مدت کے لیئے بستر کی زینت بنانے کے لیئے تیار ہو سکتے ہیں اور اس پر منہ مانگی دولت بھی نثار کر سکتے ہیں مگر کوئی بھی اسے بیوی کا درجہ دینے کے لئے آمادہ نہ ہوگا اچھے نواب اس کے حسن و ادا کے ساتھ اس کے محبت بھرے دل اور اس کی عصمت و شرافت کو بھی تاڑ لیتے ہیں اور اسے اپنی رفیقۂ حیات بنا لینے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ مشتری کو اچھے نواب کی محبت اور رفیقۂ حیات بنا لینے کی پیش کش پر یقین نہیں آتا۔ مگر اسے آخر میں اچھے نواب کی محبت پر ایمان لانا پڑتا ہے اور وہ اپنی دیرینہ آرزو کی خواہش کی تکمیل پر نازاں ہے نادار جنگ یہ برداشت نہیں کرتا۔ وہ بھی یہ بہار لوٹنا چاہتا ہے اچھے نواب کا مشتری سے نکاح ہو جانے کے باوجود اچھے نواب کے سامنے اسے ایک رنڈی کہتا ہے۔ اچھے نواب نادار جنگ کی یہ بدتمیزی برداشت نہیں کرتے وہ اسے ذلیل بھی کرتے ہیں اور دھکے دے کر گھر سے نکال دیتے ہیں۔

پھر اچھے نواب کے خلاف سازشیں ہوتی ہیں۔ مشتری کا ماموں یہ برداشت نہیں کرتا کہ یہ سونے کی چڑیا، کوٹھے سے نکل کر ایک نواب کی بیوی بن کر رہے وہ مشتری کو سمجھاتا ہے اور شریفانہ زندگی کو ایک فریب خواب سے تعبیر کرتا ہے مشتری اپنے ماموں سے برہم ہو جاتی ہے۔ اچھے نواب پر اعلیٰحضرت کا عتاب نازل ہوتا ہے کیونکہ نادار جنگ کی جوان اور خوبصورت [illegible] اعلیحضرت کی توجہ کا مرکز بنی ہوئی ہے اور وہ اعلیحضرت کے کان بھرتی ہے پھر سیٹھ کروڑی مل کے ذریعہ ان کی کوٹھی پر قبضہ کی کوشش کے ساتھ مشتری کی توہین کرتا ہے تو اچھے نواب اس کا گلا گھونٹ کر ہلاک کرنا چاہتے ہیں [illegible] سے کروڑی مل کو چھوڑ دینے کے بعد وہ بھاگ جاتا ہے۔ پھر اچھے نواب گرفتار کر لیے جاتے ہیں گرفتاری سے قبل اپنے خراب حالات کے پیش نظر دیوان اور خدمت گاروں کو علیحدہ کرتے ہیں مگر دیوان اچھے نواب کا ساتھ چھوڑنا نہیں چاہتا کیونکہ اچھے نواب کے اچھے دنوں میں وہ اتنا انعام واکرام حاصل کر چکا ہے کہ اب اس سے زیادہ کی اسے حرص نہیں۔ مشتری کا ماموں زماں۔ مشتری کے پاس پہنچ کر خواہش کرتا ہے کہ وہ صرف ایک رات نادار جنگ کی نفسانی خواہش کی تکمیل کرے تو اچھے نواب کی مصیبتیں ختم ہو سکتی ہیں مشتری تیار نہیں ہوتی مگر زماں رات کے کسی حصہ میں نادار جنگ کو اس کی خوابگاہ میں پہنچانے کی خبر دیتا ہے اور نادار جنگ کی دی ہوئی اشرفیوں کی تھیلی دے کر رخصت ہو جاتا ہے مشتری جو پیکر وفا ہے اس نے محبت کے لیے گھریلو زندگی کے جو خواب دیکھے تھے ان کا ٹوٹنا پسند نہیں کرتی وہ

خودکشی کر لیتی ہے نادار جنگ کو سازش میں سزا ہو جاتی ہے اور اس کے ارکان خاندان قتل کر دیئے جاتے ہیں اس کی اکلوتی جوان بیٹی انا کی وجہ سے بچ جاتی ہے اچھے نواب کے اچھے دن واپس لوٹ آتے ہیں۔ انھیں مشتری کی وفا پرستی اور جاں نثاری کا علم ہوتا ہے تو اس کا انھیں بہت غم ہوتا ہے وہ شراب کے ذریعہ اپنا غم غلط کرنا چاہتے ہیں۔ دیوان ، نادار جنگ کی روح سے انتقام لینے کے لئے نادار جنگ کی خوبصورت بیٹی کو اچھے نواب کی خوابگاہ میں پہنچا دیتا ہے تاکہ اچھے نواب اس کی عزت لوٹ کر بدلہ لے لیں۔ اچھے نواب جب خوابگاہ میں پہنچتے ہیں تو وہ اس لڑکی کی سسکیاں سنتے ہیں اور حقیقت حال سے باخبر ہونے کے بعد وہ نادار جنگ کی بیٹی کو واپس بھیج کر اور اپنی خاندانی شرافت کا ثبوت دیتے ہیں۔

ڈرامے میں نادار جنگ کی دیوڑھی میں مشتری کا مجرا سننے اچھے نواب جاتے ہیں اور اسے دیکھ کر گرویدہ ہو جاتے ہیں اور بعد میں جب وہ مشتری کے گھر جاتے ہیں تو ان کے درمیان ہونے والی گفتگو سے اچھے نواب کی شیفتگی و وارفتگی اور مشتری کی ہوس پرست رئیسوں سے بیزاری اور اپنے ماحول سے نفرت کا اظہار ہوتا ہے ان دونوں کے درمیان مکالمے سنجیدہ اور طنزیہ انداز لیئے ہوئے ہیں مشتری اچھے نواب کا خیر مقدم کرتی ہے

مشتری : کنیز تسلیم پیش کرتی ہے حضور

اچھے نواب: تسلیم ! مشتری ، کہو کیسی ہو ؟

مشتری :۔ نوازش ہے تشریف رکھیئے گو غریب خانہ حضور کے بیٹھنے کے لائق تو نہیں مگر زہے نصیب !

اچھے نواب: خدا نے تم کو حسن و ادا سے ہی نہیں فہم و ذکا ر سے بھی خوب نوازا ہے مشتری تم نے کتنے، خوبصورت انداز میں یہ ظاہر کر دیا کہ ہمارا یہاں آنا تم کو اچھا نہیں لگا۔

مشتری: یہ آپ کیا فرماتے ہیں حضور! ہمارے عزیب خانے تو آپ جیسے رئیسوں ہی کی تفریح کے ٹھکانے ہوتے ہیں۔ آپ جیسے دولت مند نوابوں کے تشریف لانے پر یہاں خوشیوں کے شادیانے بجائے جاتے ہیں

اچھے نواب: اوف! مشتری تمھاری صورت جتنی دلکش ہے تمھاری زبان اتنی ہی دل شکن ہے!

مشتری: ذرّہ نوازی ہے سرکار کی ورنہ یہاں دل کشی ہے نہ دل شکنی ہے

اچھے نواب: ایسا معلوم ہوتا ہے مشتری کہ تم اپنے ماحول سے خوش نہیں ہو۔

مشتری: طوائف کا کوئی ماحول نہیں ہوتا حضور۔ طوائف دراصل خود ہی ایک ماحول ہوتی ہے۔

اچھے نواب: اگر ہماری موجودگی تمھارے لیئے بارِ خاطر ہو تو کہو ہم چلے جائیں مشتری۔

مشتری: یہاں کوئی ہماری اجازت لے کر آتا ہے نہ اجازت لے کر جاتا ہے حضور دنیا میں صرف ہماری گلی ہی وہ جگہ ہے جہاں کسی دروازے میں زنجیر نہیں ہوتی۔ ہمارے دروازے قدر دانوں کے لئے رات دن کھلے رہتے ہیں۔

اچھے نواب: معلوم ہوتا ہے آج تمھاری طبیعت کچھ ٹھیک نہیں ہے مشتری۔ کہو تو ہم لوٹ چلیں پھر کبھی آ جائیں گے۔

زمان: (اندر آتا ہوا) کورنش بجا لاتا ہوں سرکار۔ یہ کیا فرماتے ہیں آپ

آپ تشریف لائیں اور مشتری کا مزاج بگڑا رہے یہ تو بالکل ناممکن سی بات ہے ۔ اجی یہ تو گھڑیاں گن رہی تھی بندہ پرور کہ آپ پھر کب یاد فرماتے ہیں اس روز نئی حویلی والوں کے مجرے میں کتنی قدر دانی کی آپ نے اور کیسا قیمتی نولکھا ہار انعام دیا تھا۔

مشتری طوائفانہ ماحول سے نکل کر اچھے نواب کی بیوی بن کر دیوڑھی میں پہنچ جاتی ہے تو مشتری کے ماموں کو سونے کی چڑیا کے اُڑ جانے کا غم ہوتا ہے اور وہ اسے مناکر پھر کوٹھے پر لانا چاہتا ہے تاکہ دونوں ہاتھوں سے نوابوں اور رئیسوں کی دولت سمیٹ سکے وہ مشتری کو لاکھ سمجھاتا ہے مگر وہ اپنے ماموں کی باتوں کو نہیں مانتی وہ اس کے مشوروں کو ٹھکرا دیتی ہے ۔ تب زماں مشتری سے کہتا ہے

زماں : طوائف کی جوانی کا ایک ایک دن دولت کی بہار کا زمانہ ہوتا ہے بیٹی اور تو اپنی رنگین بہاروں کے ان دنوں کو گرہستی کے فضول شوق میں گذار رہی ہے کل نادار جنگ ملے تھے انھوں نے بھی کہا کہ اچھے نواب نے خود غرضی سے محبت کا ناٹک رچا کر تجھ سے نکاح پڑھوا لیا ہے مفت میں خوب عیش کریں گے اور جب جی بھر جائے گا تو طلاق دے کر نکال دیں گے۔ پھر سوچیئے تب تیرا کیا ہوگا۔

مشتری : ماموں اب تم میری فکر مت کرو تمھیں اتنا کچھ مل چکا ہے کہ تم اس جنم کی فکر سے تو آزاد ہو گئے۔ میرے لئے تم بس یہ دُعا کرو کہ محبت اور شرافت کی دُنیا مجھے راس آجائے۔

زماں : دیکھ مشتری میری بات مان لے اگر تو پیشہ نہیں کرنا چاہتی، تو مت کر مگر صرف ایک بار نادار جنگ کو ضرور خوش کر دے وہ بھی ہم کو مالا

مال کر دے گا اور اچھے نواب کی بھی جان بچی رہے گی ورنہ نادر جنگ
قسموں پر قسمیں کھا رہا ہے کہ وہ اچھے نواب کی زندگی اجیرن کر ڈالے
گا۔ اگر تو نے اس کے **انتقام کی آگ نہ بجھائی تو**۔۔۔

مشتری : ماموں میری مانو تو اب تم کبھی مجھ سے ملنے کی کوشش نہ کرو ماں بہنو
کی بکری کھا کھا کے تمھاری غیرت مر چکی ہے اور پھر تم نے جب بہن کی
کمائی کھائی ہے تو بھانجی کو کب بخشو گے۔ اگر تم پھر آئے تو میں اپنے
شوہر کو بتا دوں گی کہ تم کس لئے آئے ہو اس لیئے تمھاری خیر اس میں ہے
کہ تم اب کبھی مجھ سے ملنے کی کوشش نہ کرو۔

ایک ماحول کی عکاسی بہتر انداز میں کی گئی ہے اور ایک طوائف کی وفا پرستی کو واضح انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ سب سے اہم بات اچھے نواب کا کردار، شرافت اور خاندانی روایت کا ایک بہترین نمونہ پیش کرتا ہے جو اپنی بیوی کے قاتل اور خود کی عزت و جان کے دشمن کی بیٹی کو جبکہ وہ خوابگاہ میں پہنچا دی گئی ہے اسے عزت کے ساتھ واپس بھجوا دیتا ہے اور دیوان کی اس حرکت کی مذمت کرتا ہے یہ عمل ڈرامہ نگار کے فن کی پختگی کا غماز ہے کہ وہ کردار کو وضع کرنے کے ساتھ ساتھ کہانی کے پلاٹ کے مطابق کرداروں میں عمل کو واضح کیا ہے۔ اس ڈرامے میں روایتی انداز کا ایک واقعہ بہترین مکالموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے جس میں کئی فنی خوبیاں ہیں نادر جنگ نو دولتیا ہے مگر وہ دوسرے معزز نوابوں اور رئیسوں کی ہمسری کا دعوی کرتا ہے اور اچانک اس کی خباثت ظاہر ہوتی ہے تو یہ بھید کھلتا ہے کہ اس کی جوان بہن حکمران

کی منظر نظر ہے ۔ نادار جنگ کی وجہ سے اچھے نواب پہ بادشاہ کا عتاب نازل ہوتا ہے ۔ مگر آخر میں نادار جنگ لالچ اور سازش کے الزام میں قتل کر دیا جاتا ہے یہاں یہ وضاحت نہیں کی گئی کہ اس نے ایسا کونسا سنگین جرم کیا تھا جس کی وجہ سے بادشاہ نے نادار جنگ کے تمام خاندان کے افراد کو چن چن کر قتل کر دیا۔ مگر نادار جنگ کی وفادار انّا اپنی جان پر کھیل کر اس کی جوان اور خوبصورت بیٹی زمرد کی جان بچاتی ہے اور بادشاہ کے عتاب سے محفوظ رکھتی ہے بادشاہ کی حکومت واقتدار کے باوجود بادشاہ کی گرفت سے زمرد کو بچانے والی انّا اتنی بے بس ہو جاتی ہے کہ اچھے نواب کا معمولی سا دیوان زمرد کو اچھے نواب کی خوابگاہ میں پہنچا دیتا ہے یہاں پر ڈرامہ نگار نے دیوان کے کردار میں نفسیاتی کشمکش کو اجاگر کرتے ہوئے بدلہ لینے کے جذبہ کی بھر پور نمائندگی کی ہے اس کے علاوہ اپنے آقا کے برے دنوں میں ساتھ چھوڑ کر نہیں جاتا جو نادار جنگ کو نواب نہیں کہتا کیونکہ وہ اس مرتبہ کا حامل نہیں ہے وہ صرف نادار جنگ سے اچھے نواب کو پہنچنے والے نقصان کا بدلہ لینے کے لئے زمرد کو اچھے نواب کی خوابگاہ تک پہنچا دیتا ہے ۔ گو کہ یہ عمل غیر اخلاقی سمجھا جائے گا لیکن بدلہ کی آگ انسان کو کیا کچھ کرنے پر مجبور نہیں کرتی ۔ دیوان کے کردار کے ذریعہ ڈرامہ نگار نے جذباتی انسانوں کے فیصلوں کی طرف نمائندگی کی ہے ڈرامہ نگار نے اچھے نواب کو اچھا ثابت کرنے کے لئے تمام کرداروں کو گالی دی ہے اپنی جان پہ کھیلنے والی اور اپنی عزت بچانے کے لئے خودکشی کرنے والی مشتری کے بارے میں جب غلط اطلاع دی جاتی ہے تو اچھے نواب اسے ذلیل، کمینی، فاحشہ، بدکار، رنڈی اور زماں کو بھڑوا۔ حرام خور کہہ دیتے ہیں مگر جب حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے تو

عصمت آرا کو پکارتے ہیں اور شدتِ غم سے دھڑام سے گر جاتے ہیں یہ ایک فطری عمل ہے کہ انسان اپنوں میں برائیوں کی بو محسوس کرتا ہے تو غصہ سے پاگل ہو جاتا ہے اور اس کی عقل حقیقت اور سازش میں فرق محسوس نہیں کر سکتی ۔ اچھے نواب کی اس کیفیت کو بڑے اچھے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے ۔

پلاٹ موزوں ، مکالمے ماحول کے اعتبار سے شستہ ہوتے تو ڈرامہ اور پُر اثر ہو جاتا۔ کرداروں میں حرکت اور عمل کے ساتھ ساتھ نفسیاتی کشمکش موجود ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک ایسے دور کی نمائندگی بھی کی گئی ہے جو سرمایہ داری کا پروردہ تھا ۔

## جمیل شیدائی

محمد جمیل الدین ۱۹۴۳ء میں حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ جمیل شیدائی ان کا قلمی نام ہے جامعہ عثمانیہ سے بی ایس سی کرنے کے بعد انھوں نے انڈسٹریل کیمسٹری میں ڈپلوما کیا انھوں نے انگریزی اور دیگر زبانوں کے ڈراموں کا باقاعدہ مطالعہ کیا۔ فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹیٹیوٹ میں سکرین پلے کا کورس کرنے کے لئے انھوں نے داخلہ لیا تھا لیکن کورس مکمل کئے بغیر حیدرآباد واپس آگئے۔ آج کل ایک مشہور فرم میں بحیثیت کوالٹی کنٹرول کیمسٹ ملازم ہیں۔ ان کا پہلا نشر شدہ ڈرامہ "شکار" ہے تقریباً ۲۰ برس سے ڈرامے لکھ رہے ہیں پچاس سے زیادہ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں عموماً سماجی ڈرامے لکھتے ہیں۔ لیکن تاریخی بھی لکھے ہیں ڈراموں کا ایک مجموعہ "لب گفتار" شائع ہو چکا ہے زیر طبع کتابوں میں "ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ" ہے ان کے ڈرامے "کتاب" "شاعر" "شب خون" شگوفہ وغیرہ میں شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے نشر شدہ ڈراموں کی مکمل فہرست حسب ذیل ہے

۱۔ واردات
۲۔ کلورین کا دھواں
۳۔ اعتراف
۴۔ اعتبار
۵۔ برتر از اندیشہ
۶۔ شکار
۷۔ دس اولٹ کا شک شاک
۸۔ نقش قدم
۹۔ شریر
۱۰۔ جائیں کہاں
۱۱۔ روشن دان
۱۲۔ نور کی تلاش
۱۳۔ گارنٹی
۱۴۔ گھٹتے فاصلے مٹی دوریاں

۱۵ ۔ امتحان در امتحان
۱۶ ۔ تلاشِ گمشدہ
۱۷ ۔ مُسری کا پیڑ
۱۸ ۔ انتخاب
۱۹ ۔ سگریٹ، برانڈی، بگوینہ
۲۰ ۔ اپیرو چ زدہ رکھیے
۲۱ ۔ چارہ گر
۲۲ ۔ تشنہ کام
۲۳ ۔ مجرم

جمیل شیدائی آزادی کے بعد لکھنے والے ان ڈرامہ نگاروں میں سے ہیں جنھیں انگریزی اور دیگر زبانوں کے ڈراموں کی رفتار اور سمت کا علم ہے۔ وہ اکثر نفسیاتی موضوع کو اپناتے ہیں ان کے ڈراموں میں روایت اور جدیدیت کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے وہ اجتہاد میں تسلسل کے قائل معلوم ہوتے ہیں وہ نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں ہمارے ڈرامہ نگاروں نے جنس پر بہت کم لکھا ہے پھر ریڈیائی ڈرامہ اس کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا کہ اس میں جنس کا تذکرہ ہو لیکن جمیل شیدائی نے "سگریٹ، برانڈی، بگوینہ" میں نئی نسل کے جنسی مسائل کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے جوریہ سنتے دہ کی لڑکی ہے جو سگریٹ پیتی ہے شاستر پڑھتی ہے مجامعت اور ابارشن پر کھلی گفتگو کرتی ہے اعجاز بھی اس کا ساتھی ہے لیکن بعد میں وہ مذہبی ہو جاتا ہے اس کی نفسیاتی وجہ جمیل یہ بتاتے ہیں کہ اچانک ہی کوئی کمی قدرتی طور پر ہو جاتی ہے تو جذبات یک لخت سرد ہو جاتے ہیں جوریہ کے آمادہ کرنے پر بھی اعجاز آمادہ نہیں ہوتا۔ موضوع جنس ہے لیکن جمیل نے بڑے فنکارانہ انداز میں اس موضوع کو برتا ہے۔

جوریہ سگریٹ پینے کی کوشش کرتی ہے تو اعجاز پوچھتا ہے

اعجاز :۔ محترمہ ۔ یہ شوق آپ کو کیوں ہو رہا ہے ؟

جوریہ :۔ مجھے مردوں کی یہ عادت بہت پسند ہے جب وہ کرسی پر بیٹھے کسی سوچ میں غرق کش لیتے ہیں تو ان کے چہروں پر ایک گمبھیرتا چھائی رہتی ہے ۔ عورتیں پہلے تو سوچتی نہیں اور کبھی سوچتی ہیں تو سگریٹ نہیں پیتیں ۔

اعجاز :۔ تمھیں اس بات کا اتنا شدید احساس آج ہی کیوں ہوا ؟

جوریہ :۔ ہوا یوں کہ باہر سے ایک شاعرہ ادھر آئی ہوئی ہیں کل میری سہیلی کے یہاں مخصوص مشاعرہ تھا جب میں وہاں گئی تو وہ سگریٹ پی رہی تھیں

اعجاز :۔ سچ ؟

جوریہ :۔ ہاں بغیر آستین والا بلوز تھا عینک کے پیچھے ان کی آنکھیں نیم وا تھیں اور وہ کچھ خیالات میں اتنی غرق تھیں کہ انھیں لباس کا خیال بھی نہ رہا تھا ۔ سگریٹ والا ہاتھ کبھی کبھی تو دو چار منٹ تک جنبش بھی نہ کرتا تھا دھواں آہستہ آہستہ فضا میں تحلیل ہو رہا تھا اور مجھے تعجب تو اس بات سے ہوا کہ وہاں بیٹھے ہوئے دوسرے شاعروں کی نگاہیں جو ان کے جسم کے مختلف عریاں حصوں سے ٹکرا رہی تھیں انھیں سوچنے سے روک نہ سکیں اور ایک جگہ ۔۔

اعجاز :۔ تم سے ایک بات کہنی ہے مگر تم وعدہ کرو کہ تم میری بات کا برا نہیں مانو گی۔

جوریہ :۔ ماننے کی ہو گی تو ضرور ۔

اعجاز :۔ میں تم سے یہی وعدہ لینا چاہتا ہوں کہ تم ہر حالت میں چاہے وہ ماننے کی لائق ہو یا نہ ہو مانو گی۔

جوریہ :۔ میں سمجھ گئی تم کیا کہنا چاہتے ہو

اعجاز :۔ کیا کہنا چاہتا ہوں۔

جوریہ :۔ یہی بات جواب تک جواد، رفیق اور الطاف کہہ چکے ہیں۔ تم ذرا چند ہو شاید یہ آید درست آید پر یقین رکھتے ہو

اعجاز :۔ بتاؤ تو بھلا جواد، رفیق اور الطاف نے کیا کہا۔

جوریہ :۔ اپنی بدنام تمناؤں کا اظہار کیا تھا انہوں نے۔

اس طرح وہ بڑی خوبصورتی سے بچ بھی جاتے ہیں دوسری طرف وہ جوریہ کو بھولی بھالی بتلاتے ہیں۔

اعجاز :۔ (کتاب کھولتا ہے) بیوی حاملہ ہو تو مرد کو چاہیئے کہ وہ مجامعت سے پرہیز کرے جملے کے لحاظ سے کیا معنی ہو سکتے ہیں

جوریہ :۔ میں نے جہاں تک سمجھے ہیں مجامعت کے معنی گالی گلوج یا ناروا سلوک جیسے مارپیٹ سے ہے۔ حمل کے دوران عورت بہت زیادہ sensative ہو جاتی ہے چنانچہ اس قسم کے برتاؤ سے Abortion کا احتمال ہوگا۔

ایک لڑکی جو "بدنام تمناؤں" (حسن طلب) کا مطلب سمجھتی ہو اسے "مجامعت" کا مطلب نہیں معلوم ہو یہ ناقابلِ یقین ہے پھر تین ماہ بعد اعجاز جوریہ سے ملتا ہے تو بالکل بدل چکا ہے چہرے پر داڑھی کا اضافہ ہو چکا ہے اور جوریہ اس سے اپنی خواہش کا اظہار کرتی ہے۔

جوریہ :۔ تمھیں یاد ہے کچھ دن قبل تمھارا حسنِ طلب مجھ پر Due تھا

اعجاز :۔ سچ

جوریہ :۔ ہاں

اعجاز :۔ ہوگا

جوریہ :۔ کیوں نہ آج ....

اعجاز :۔ بات دراصل یہ ہے جوریہ کہ ....

جوریہ :۔ بات دراصل کچھ بھی نہیں۔

اعجاز :۔ کیوں نہ یہ بات فراموش کردی جائے۔

جوریہ :۔ خواہش کا اظہار تم نے کیا تھا

اعجاز :۔ میں نے اپنے سوچنے کا ڈھنگ بدل دیا ہے۔ انسان کے لئے کردار بے حد ضروری ہے روح کی طہارت کا ضامن کردار ہی ہوتا ہے روح کی خوشی جسمانی سے کہیں زیادہ خوش کن ہوتی ہے اور دیرپا بھی ہوتی ہے

جوریہ :۔ جسم میں روح کدھر ہوتی ہے۔

اس کا جواب اعجاز کے پاس نہیں ہے اور اس طرح اعجاز فرار حاصل کرلیتا ہے۔

جمیل کا ایک اور ریڈیائی ڈرامہ ہے" ذرا سنبھال کے چل" (۱۹۷۹ء) میں محبت کے مثلث کی کہانی ہے ثمینہ ایک بیوہ ہے یاسمین اس کی پینگ گیسٹ ہے فوزیہ ثمینہ کی لڑکی ہے ان کے پاس ایک اور پینگ گیسٹ آتا ہے واجد نعیم جو ثمینہ کا کلاس فیلو ہے جس نے چالیس کی عمر میں بھی شادی نہیں کی۔

یاسمین اور واجد ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں واجد ثمینہ سے اس بات کا اظہار کر دیتا ہے اور ثمینہ اس بات سے جل جاتی ہے۔ وہ دراصل واجد کے سہارے کے خواب دیکھ رہی ہے ثمینہ کی سازش سے یاسمین کی ماں اسے اپنے گھر لے کر چلی جاتی ہے واجد کو جب ثمینہ کی اس حرکت کا علم ہوتا ہے تو وہ

ثمینہ کا گلا گھونٹنا چاہتا ہے عین وقت پر یاسمین آجاتی ہے اور واجد رک جاتا ہے پھر وہ واپس حیدرآباد چلا جاتا ہے اور وہاں سے خط لکھتا ہے

"میں نے اپنا تبادلہ حیدرآباد کرالیا ہے دو چار دن بعد میرا آدمی آئے گا اس کے ساتھ میرا سامان بھیج دینا۔ ہر ماہ تمھیں چار سو روپے ملتے رہیں گے اور یاسمین کی شادی کے لئے میں نے پالیسی لے رکھی ہے اس جانب سے تمھیں فکر مند ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہ سب اس لئے کر رہا ہوں کہ یاسمین قابل رحم بچی ہے۔ اس قدر کم سنی میں پدرانہ شفقت سے محروم ہے یہ اس کی معصومیت ہے جو پھر مجھے سہارا بننے پر مجبور کر رہی ہے ورنہ اب بھی تمھاری طرف سے میرے دل میں سخت نفرت ہے چھٹیوں میں اسے میرے یہاں بھیج دینا۔ خدا حافظ۔"

موضوع جاندار ہے ڈرامے میں کرداروں کے تصادم اور کشمکش کی بہت گنجائش ہے لیکن جمیل اسے اچھی طرح برت نہیں سکے۔ پہلے منظر میں یاسمین اور فوزیہ کی گفتگو کو خواہ مخواہ طول دیا گیا۔ واجد اور ثمینہ کے تعارف کا حصہ بھی بیحد طویل ہے ثمینہ، فوزیہ اور واجد میں کشمکش کے مواقع بھی ڈرامہ نگار نے ضائع کر دیئے۔ ثمینہ کی چاہت اور دونوں کو شادی سے منع کرنے کا انداز بھی بھونڈا ہے

ثمینہ :- تم واجد کے بارے میں نہیں جانتیں وہ کچھ اچھے کردار کا انسان نہیں۔

فوزیہ :- اس کے باوجود میرا ابھی تک وہی فیصلہ ہے آپ اس فیصلے کو اٹل سمجھ سکتی ہیں۔

ثمینہ :- فوزیہ وہ دراصل مجھ سے محبت کرتا ہے اور اس نے کئی چھٹیاں مجھے لکھی ہیں۔

فوزیہ:۔ غلط (ہنستی ہے) جھوٹ۔ پتہ نہیں آنٹی اب اس قدر جھوٹ کیوں کہنے لگی ہیں

تمینہ:۔ اب تم نے ڈھنگ سے بات کی ہیں اس قدر جھوٹ اس لئے کہنے لگی ہوں کہ میں اسے چاہتی ہوں۔ وہ جب سے یہاں آیا ہے میں حسین خواب دیکھنے لگی ہوں۔ مستقبل کے خواب فوزیہ۔ زندگی کی اس کشمکش میں تھک سی گئی ہوں جوں جوں میری عمر بڑھتی جا رہی ہے اس تناسب سے میں پست ہمت ہوتی جا رہی ہوں عورت کے لئے سہارا ضروری ہے تم اس عورت کے احساسات سے واقف نہیں جسے کچھ دن تک تو سہارا ملتا رہا اور پھر اسے اس بے رحم دنیا میں تنہا چھوڑ دیا گیا ہے ـــــ ......
سمجھو کہ میں تم سے رحم کی بھیک مانگ رہی ہوں میرے راستے سے ہٹ جاؤ۔

ذراسی توجہ سے جمیل شیدائی اس ڈرامے کو بہتر بنا سکتے تھے۔
جمیل شیدائی ایسے ڈرامہ نگار ہیں مستقبل میں جن سے کافی توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں۔

**قدیر زماں :۔** قدیر زماں ۵ر اکتوبر ۱۹۳۳ء کو پیدا ہوئے یم کام ایل۔ ایل۔ بی ہیں۔ ادب سے خاص لگاؤ ہے گذشتہ آٹھ برسوں سے ڈرامے لکھ رہے ہیں پہلا ڈرامہ "کال بیل" ۸ برس قبل نشر ہوا تھا۔ اب تک ۸ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ "پنجرہ کا آدمی" ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں ۱۹۷۷ء سے ۱۹۷۹ء کے دوران نشر شدہ ڈراموں کو شامل کیا گیا ہے پنجرہ کا آدمی ترجمہ و تلخیص ہے اس کے علاوہ باقی ڈرامے لکڑ ھارا، پروفیسر، لنگڑا گھوڑا، حادثہ، کال بیل اور بادِ خزاں ہیں

قدیر زماں بطور جدید افسانہ نگار پہچانے جاتے ہیں ان کے افسانوں کا ایک مجموعہ "رات کا سفر" شائع ہو چکا ہے۔

اپنے افسانوں کے برخلاف قدیر زماں کے ڈراموں میں وہ ابہام اور تجسس نہیں ملتا جو ناقابل فہم ہو۔ اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر عالم خوندمیری نے لکھا۔

"غیر روایتی ڈرامہ اکثر ترسیل کی دشواری کا شکار ہو جاتا ہے لیکن قدیر زماں ترسیل کی منزل تک آسانی کے ساتھ پہنچ جاتے ہیں یہ ان کی اہم کامیابی ہے" [1]

قدیر زماں کے ڈراموں کے مجموعہ "پنجرہ کا آدمی" میں جملہ (۷) ڈرامے

---

[1] پروفیسر عالم خوندمیری کی رائے کتاب کے گرد پوش کی پشت پر۔

ہیں جن میں پہلا ڈراما " لکڑ ہارا " ہے اس ڈرامے میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک گاؤں کے چوکیدار کو اس کی دیانتداری اور حق گوئی کی بنا پر اس کے عہدیدار کئی الزامات لگاکر اسے ملازمت سے علیحدہ کر دیتے ہیں اور وہ اس کے بعد جنگل میں لکڑی کاٹ کر زندگی بسر کرتا ہے اور جہاں وہ لکڑی کاٹتا ہے وہ ایک فرم کی ملکیت ہے فرم کا مینجر وہاں پہنچ کر اسے درخت کاٹنے سے روکتا ہے اور سزا دینے سے پہلے اس کے بارے میں دریافت کرتا ہے اور لکڑ ہارے سے بات چیت کے بعد، اسے اپنے کام کے لئے موزوں سمجھ کر اسے ملازمت کا پیشکش کرتا ہے اور جو ذمہ داریاں اس پر عائد ہوں گی وہ تمام سمجھا دیتا ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ تنخواہ کا دس فیصد مینجر کو ادا کرنا ہوگا۔ ملازمت دلانے کے صلہ میں تمام ملازمین سے یہی سمجھوتہ ہو چکا ہے لیکن لکڑ ہارا اس سے اتفاق نہیں کرتا اور وہ اپنے حق سے دستبردار ہونا نہیں چاہتا، وہ غیور و خود دار ہے وہ کسی کے آگے ہاتھ نہیں پھیلاتا۔ مندر کے سامنے کھڑے ہو کر بھیک نہیں لیتا البتہ خود اپنی گرہ سے مندر کے سامنے کھڑے اپاہج اور معذور لوگوں کی ہتھیلیوں پر

کچھ پیسے رکھ دیتا ہے اور محنت کے ذریعہ روزی حاصل کرنے کے لئے کلہاڑی لے کر جنگل کی راہ لیتا ہے اس کا عزم بلند ہے وہ اپنی قوت بازو پر بھروسہ رکھتا ہے دوسروں سے مانگنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا جبکہ وہ خود بھگوان سے بھی کچھ نہیں مانگنا چاہتا اور وہ مینجر سے بات چیت کرنے کو وقت کا زیاں تصور کرتا ہے اور اپنی روزی کمانے کے لئے نکل کھڑا ہوتا ہے۔

اس ڈرامے میں سماج کی خرابیوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

لکڑھارے اور مینیجر کے مکالموں کے ذریعہ سماجی ناامیاں واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر مکالموں کا انداز اس قدر دلچسپ نہیں کہ اسے فنی مکالمہ کہا جا سکے گو کہ لکڑھارے اور اس کے آقاؤں کے درمیان کشمکش کے اثرات پیدا کئے گئے ہیں لیکن وہ اثرات واضح نہیں ہوتے جو تاثر پیدا کرنے میں معاون ہوں۔ ڈرامہ نگار نے گفتگو کے الفاظ کو مکالمہ بنا دیا جس کی وجہ سے مکالموں کی فنی خوبصورتی میں فرق آگیا ہے اس ڈرامہ کا پلاٹ جچا تلا نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سارے پلاٹ کو گفتگو کی نذر کر دیا گیا ہے مثال کے طور پر مینیجر اور لکڑھارے کے درمیان کے مکالمے یہاں درج کیئے جا رہے ہیں۔

مینیجر: ابے... ابے تم کون ہو ؟

لکڑھارا: میں کوئی ہوں اس سے آپ کا مطلب ؟

مینیجر: رک جاؤ اور یہ کلہاڑی اِدھر دے دو

لکڑھارا: کیوں دوں یہ کلہاڑی میری ہے

مینیجر: کلہاڑی تمھاری ہو گی لیکن ہمارا یہ درخت کاٹنے کے لیئے نہیں ہے اس سے پہلے کہ میں تمھیں سزا دوں بتاؤ تم کون ہو ؟

لکڑھارا: تو۔ آپ کیا سزا دیں گے جناب۔ لیکن بتاتا ہوں کہ میں کون ہوں۔

مینیجر: بتاؤ جلدی سے

لکڑھارا: میں ایک لکڑھارا ہوں ویسے میں گاؤں کا ایک چوکیدار تھا۔

مینیجر: گیدڑ کی جب شامت آتی ہے تو وہ گاؤں چھوڑ کر شہر کا رخ کرتا ہے

لکڑھارا: شاید آپ کو گیدڑ اور آدمی میں فرق نہیں دکھائی دیتا۔

مینجر : کیا فرق ہے ؟ گیدڑ بھی بہتر ہے کہ وہ تمھاری طرح درخت نہیں کاٹتا
لکڑھارا : درخت کاٹتا تو کیا وہ آدمی نہیں بن جاتا ؟
مینجر : مجھ سے بحث کرتے ہو تم اس طرح نہیں مانو گے مجھے پولیس کو بلانا ہوگا۔
لکڑھارا : ہاں ہاں ضرور بلا لیجیئے ارے جو ہوگا سو ہوگا لیکن کیا پولیس کے بغیر آپ مجھ
سے بات نہیں کر سکتے ! مانا میں آپ کا درخت کاٹ رہا تھا
مینجر : تو بتاؤ کیوں کاٹ رہے تھے

ان کے مکالموں میں طنز کا عنصر غالب نظر آتا ہے

مینجر : میری یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ کوّے چونچیں مار مار کر فصل کیوں بگاڑ دیتے
ہیں ارے انگور کھانا ہو تو کھا لیتے۔
لکڑھارا : کوّے ہی تو ہیں صاحب ایک بات پوچھوں !
مینجر : ہاں ! ہاں پوچھو
لکڑھارا : آپ نے گیدڑ کو آدمی سے بڑا مان لیا ہے کوّے کے بارے میں کیا رائے ہے
آپ کی ؟
مینجر : آدمی کوّے سے بڑا ہے اس لئے کہ آدمی کی دو چونچیں ہوتی ہیں اور کوّے کی
صرف ایک۔
لکڑھارا : یہ بات تو بالکل غلط ہے صاحب۔ آدمی کی دو چونچیں کہاں ہوتی ہیں
اس کی تو صرف ایک ناک ہوتی ہے — صاحب !
مینجر : ایک ناک نہیں — دو ناک
لکڑھارا : دو — ؟

منیجر : تم جو چہرے پر دیکھتے ہو وہ تو ایک ناک ہے اور ایک ناک اور ہوتی ہے جو آدمی کے بھیجے میں چھپی ہوتی ہے

لکڑھارا : ہے۔ ہے۔ ہے میں نے تو آدمی کا بھیجا نہیں دیکھا ہے صاحب ہا۔ ہا (ہلکی ہنسی)

منیجر : تم نے ابھی دیکھا ہی کیا ہے ایک گینڈا دیکھ ہی کیا سکتا ہے۔ آدمی کی ناکیں نہ ہوں تو وہ فرشتہ بن جائے ۔

لکڑھارا : فرشتہ صاحب ۔ میں نے فرشتہ بھی نہیں دیکھا ہے ابھی تک ۔

منیجر : ارے فرشتہ بھی کوئی دیکھنے کی چیز ہے اسے آج تک کسی نے نہیں دیکھا ہے صرف محسوس کیا جاتا ہے۔

ڈرامہ نگار نے مکالموں کے درمیان طنزیہ انداز کو برقرار رکھا ہے جس کے لکڑھارا کی ایمانداری کو بھی بڑے اچھے انداز میں پیش کیا ہے جہاں تک مکالموں تعلق ہے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پلاٹ کو طول طویل ثابت کرنے کے لئے بے جا

گفتگو بڑھائی گئی ہے مکالموں میں کشمکش کا پہلو کہیں بھی واضح نہیں ہوتا بلکہ سپاٹ انداز میں مکالمے پیش کئے گئے ہیں جس سے کسی قسم کے تاثر کی توقع پیدا ہی نہیں ہوتی ۔ فنی طور پر ڈرامہ کے چند پہلو واضح ہوتے ہیں کہانی کو صرف ڈرامہ بنانے کے لئے عمل سے عموماً مکالمہ میں تناؤ پیدا ہو جاتا ہے

"حادثہ" ایک خوبصورت طنز ہے۔ موجودہ قانونی ڈھانچہ کتنا مجہول ہے اس کی وہ نشاندہی کرتے ہیں جو لوگ حادثہ کے شکار کسی آدمی کی مدد کرنا چاہتے ہیں قانون ان پر ہی گرفت کرتا ہے۔ اس لئے عام شہری ساری انسانی ہمدردی رکھتے ہیں

بھی اس لئے فوری مدد نہیں کرتا کہ بعد میں اسے قانونی پیچیدگیوں میں پھنسا دیا جاتا ہے جس کا اظہار قدیر زماں اس طرح کرتے ہیں

ایک آواز: جمعدار صاحب پہلے اس آدمی کو دواخانہ پہنچا دیجئے۔ شاید وہ ابھی زندہ ہے۔

دوسری: میری گاڑی حاضر ہے

جمعدار: پہلے ذرا پنچ نامہ تو ہو جانے دیجئے۔ ہاں تو جناب کیا کرتے ہیں آپ یہ کار آپ ہی کی ہے ؟

دوسری آواز: پہلے تو میں اس آدمی کو دواخانہ پہنچا دیتا ہوں۔ ارے ہے کوئی جو میری مدد کرے۔

ایک آواز: آپ کیوں پھنسنا چاہتے ہیں ۔ بعد میں

جمعدار: کیا جناب آپ لوگ کار دیکھ کر نہیں چلاتے ؟

ڈرائیور: (سہمی ہوئی آواز میں) نہیں جمعدار صاحب میرا کوئی قصور نہیں۔ یہاں سڑک پہ کئی لوگ گواہ ہیں وہ ہوٹل اور وہ دکان والے کسی سے بھی گواہی لے لیجئے !

جمعدار: نہ ہوٹل والا نہ دکان والا۔ کوئی گواہی میں نہیں آئیں گے جناب۔ (زور دے کر) گواہ تو ہم کو رکھنے پڑیں گے اب آپ کو عدالت میں پیش ہونا پڑے گا۔

ڈرامے کا کلائمکس وہ ہے جب اس کی ڈائری میں درج تمام نمبروں پر فون کیا جاتا ہے اور کوئی بھی اس کی شناخت نہیں کرپاتا۔

جمعدار: ہاں صاحب، اخبار میں یہ بھی اعلان ہوگا کہ پولیس کو درشا کی
تلاش ہے (وقفہ) حادثے تو ہم روز ہی دیکھتے ہیں صاحب لیکن سب
سے بڑا حادثہ تو اس بات کا لگتا ہے کہ مرنے والا بہت سوں کو جانتا تھا
لیکن اسے کوئی نہیں جانتا۔

قدیر زماں کے اس ڈرامے میں کشمکش بڑے چست انداز میں موجود ہے
قدیر زماں جس جدید طرز فکر کے لکھنے والے ہیں اس کا پرتو ڈراموں میں
بالکل نظر نہیں آتا۔ تکنیک کے تجربے بھی نہیں۔ مقامات کے نام بھی واضح طور پر
لکھے گئے ہیں۔ جیسے

ہلو۔ ہلو۔ آپ مسٹر راجہ ہیں، ٹرافک انسپکٹر ہوں۔ افضل گنج سے
بول رہا ہوں دیکھئے شام چار بجے باغ عامہ کی روڈ پر ایک ایکسیڈنٹ ہوگیا۔

جدید انداز تحریر اس بات کا متقاضی ہے کہ بات کسی علاقے یا شہر
سے ہونام کچھ محدود نہ کی جائے۔ حادثہ کہیں بھی ہوسکتا ہے کسی بھی شہر میں۔
اور جب مقامات کے نام لیئے جائیں تو صحیح معلومات کا اظہار کیا جانا ضروری
ہے جیسا کہ ترقی پسند جزویات کا غیر معمولی خیال رکھتے تھے اور جزویات کے چکر میں
اکثر فن کو بھول جاتے تھے قدیر زماں نے ٹرافک انسپکٹر افضل گنج لکھا۔ حادثہ
باغ عامہ کی روڈ پر ہوا۔ باغ عام کی روڈ پر ہوا حادثہ افضل گنج ٹرافک ناکہ
کی حدود میں نہیں آتا۔ ٹیلیفون نمبروں کے لئے بھی ترتیب سے ہندسے لکھا دیئے
گئے ہیں جیسے (۵۶۷۸۹)۔ (۴۵۶۷۸)۔ (۳۴۵۶۷)۔ (۱۲۳۴۵) وغیرہ
اگر ڈرامہ نگار یہ یقین دلانا چاہتا ہے کہ یہ ڈرامہ مخصوص شہر کی مخصوص سڑک پر ہوا تو اسے
اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ کتنے Degit کا فون نمبر شہر میں چلتا ہے ۔ سے

شروع ہونے والے تمام فون چھ De gilt والے ہیں۔

قدیر زماں ان جدید لکھنے والوں میں سے ہیں۔ جنھوں نے پروپیگنڈہ کرنے والے ادب کی مخالفت کی۔ لیکن ان کے ڈرامے میں طبقاتی فرق پر طنز اور پروپگنڈہ جگہ جگہ نظر آتا ہے

ڈرامہ "پروفیسر"

پروفیسر: .... یاد رکھو من موہن دنیا میں جتنے بھی فساد اور خون خرابے ہوئے ہیں تم ہی جیسے انا پرست لوگوں کی وجہ سے ہوئے ہیں تم ہی جیسے لوگوں نے انسانی قدروں کو بلند کرنے کا بیڑا اٹھایا اور اپنے مقصد کے حصول میں شدت برتی۔ تم لوگوں سے اتنا بھی نہ ہو سکا کہ تم گوتم اور گاندھی جی کی راہ اختیار کرتے کہ دنیا میں اس قدر فساد نہ برپا ہوتا۔

یا ڈرامہ "لکڑ ھارا" میں

لکڑھارا: اور پھر جب اس گاؤں میں بھی پانی کی قلت پڑے گی تو تب کیا ہوگا صاحب؟

مینجر: تب چند لوگ پیاسے ہوں گے اور چند لوگ پیتے رہیں گے۔

لکڑھارا: اور چند لوگوں کو پانی کی تلاش میں در بدر پھرتے رہنا پڑے گا۔

مینجر: اور پیاسے مرنا بھی پڑے گا۔ ذہین لوگ اپنی ذہانت کے بل بوتے پر ڈھنگ سے جینا جانتے ہیں۔

لکڑھارا: صاحب کیا وہ لوگ ذہین نہیں جو خود پیاسے رہ کر دوسروں کو پانی پلاتے ہیں۔

ڈراموں میں قدیر زماں ترقی پسند ڈرامہ نگاروں سے مختلف نظر نہیں آتے۔ نہ علامتوں کا استعمال ہے نہ وہ ابہام جو جدید ادب کا امتیاز سمجھا جاتا ہے۔

## ڈاکٹر بیگ احساس

بیگ احساس ۔ ار اگست ۱۹۴۸ء کو ورنگل میں پیدا ہوئے۔ اصل نام محمد بیگ ہے ۔ ان کے والد محکمہ کروڑگیری کے افسر تھے اس لئے ان کا تبادلہ مختلف اضلاع پر ہوتا رہا۔ ان کی پیدائش کے فوراً بعد ان کے والد کا تبادلہ ورنگل سے کسی اور جگہ ہو گیا ۔ ابتدائی تعلیم نظام آباد میں حاصل کی ۔ ۸ برس کی عمر میں ان کے سر سے والد کا سایہ اُٹھ گیا ۔ پھر یہ حیدرآباد چلے آئے اور یہیں مستقل سکونت اختیار کی ۔ ذمہ داریوں کے بوجھ نے کم عمری میں ملازمت کرنے پر مجبور کیا ۔ ۲۱ برس کی عمر میں آندھرا پردیش زرعی یونیورسٹی میں باضابطہ ملازمت کے ساتھ ساتھ تعلیم بھی جاری رکھی ۔ ایوننگ کالج سکندرآباد سے بی ۔ اے اور ایوننگ کالج بشیر باغ سے ایم اے امتیازی حیثیت سے کامیاب کیا ۔ پھر حیدرآباد یونیورسٹی سے پروفیسر گیان چند کی نگرانی میں پی ایچ ڈی کا مقالہ "کرشن چندر ۔ شخصیت اور فن" مکمل کیا۔ جولائی ۱۹۸۲ء میں ان کا انتخاب عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبۂ اُردو میں بحیثیت لکچرار عمل میں آیا ۔ ۱۹۷۰ سے افسانہ نگاری شروع کی ۔ ملک کے سبھی معیاری ادبی رسائل میں ان کی تخلیقات شائع ہوتی ہیں ۔ ایک افسانوی مجموعہ "خوشۂ گندم" ۱۹۸۲ میں شائع ہو چکا ہے ۔ ریڈیو کے لئے افسانے ، ڈرامے اور فیچر لکھتے ہیں ۔

ان کے نثری ڈراموں کی فہرست کچھ اس طرح ہے :

۱۔ خاموش چیخ ۵۔ روشن اندھیرا

۲۔ تاریک اُجالا ۶۔ کٹھ پتلی

۳۔ آزمائش ۷۔ زندگی زندگی !!

۴۔ ٹوٹا ہوا واسطہ ۸۔ اکبر الہ آبادی (فیچر)

۹۔ کرشن چندر کی تحریریں (فیچر)

بیگ احساس کے ڈراموں کا موضوع محبت ہوتا ہے ۔ وہ محبت کے مختلف روپ دکھاتے ہیں ۔

"خاموش چیخ" میں انیل ایک بدصورت لیکن دولت مند نوجوان ہے ۔ وکرم اس کا دوست ہے ۔ انیل وکرم کے گھر آتا ہے اور وکرم کی بدصورتی کے باوجود اُسے پہچان لیتا ہے ۔ انیل، وکرم کو بتاتا ہے کہ ایک حادثہ کی وجہ سے اس کی صورت بگڑ گئی ہے ۔ انیل کی محبوبہ ارچنا اسے پہچان نہیں پاتی ۔ وہ ایک نوجوان رنجیت میں دلچسپی لے رہی ہے ۔ وہ وکرم کے ساتھ مل کر ارچنا کو آزمانے کے لئے ایک چال چلتا ہے ۔ اور ارچنا کو اپنی دولت کے جال میں پھنساتا ہے ۔ اور پھر رنجیت کی بھی پول کھولتا ہے کہ کس طرح اس نے شیتل کو دھوکہ دیا ۔ ارچنا انیل کی بدصورتی کے باوجود اس کی دولت کی خاطر اس سے دلچسپی لینے لگتی ہے ۔ تو وہ اسے بتاتا ہے کہ وہ کوئی اور نہیں اس کا محبوب انیل ہے جسے وہ پہچان نہیں پائی ۔ جب کہ اس نے دعویٰ کیا تھا کہ ہر حال میں اسے پہچان سکتی ہے ۔ پھر وہ بدصورتی کا میک اپ اُتار

دیتا ہے۔

"تاریک اُجالا" میں ارشد اور سیما نے محبت کی شادی کی ہے۔
ارشد ایک اُصول پرست آدرش وادی نوجوان ہے۔ اور سیما ایک سکھ پتی باپ
کی بیٹی۔ سیما اپنے پیار کی خاطر اپنا گھر چھوڑ آئی ہے۔ ارشد کو کہیں نوکری
نہیں ملتی۔ کیوں کہ وہ نہ بے ایمانی کرنے تیار ہے نہ رشوت دینے نہ سفارش
کروانے کے لئے راضی ہے۔ لیکن ایک فرم اسے انٹرویو کے لئے بلاتی ہے۔
انٹرویو میں وہ ارشد کو بے ایمانی کرنے اور جھوٹے اسٹیٹمنٹ بنانے کو کہتے
ہیں۔ ارشد انکار کر دیتا ہے اور حالات سے مایوس ہو جاتا ہے۔ لیکن کچھ دن
بعد اسے اسی کمپنی سے ملازمت کا لیٹر ملتا ہے۔ وہ لوگ اس کی ایمانداری
سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔

"ٹوٹا ہوا واسطہ" نیتا اور راجن ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔
لیکن نیتا کی شادی چمپک بھائی سے ہو جاتی ہے۔ پورے سات برس بعد
نیتا کی ملاقات راجن سے ایک دواؤں کی دکان پر ہوتی ہے جہاں وہ
سیلزمین ہے۔ نیتا حیران رہ جاتی ہے کہ راجن جو ایم۔ ایس۔ سی ہے معمولی
سے سیلزمین کا کام کر رہا ہے۔ راجن اسے بتاتا ہے کہ وہ لیکچرار تھا لیکن جس
روز نیتا کی شادی چمپک بھائی سے ہوئی وہ خود پر قابو نہ رکھ سکا اور
اس کی غلطی کے نتیجے میں پوری لیبورٹیری دھماکے سے اُڑ گئی۔ ایک بچہ
ہلاک اور کئی بچے زخمی ہوئے۔ اس پر مقدمہ چلایا گیا۔ اسے سزا ہوئی۔
نوکری بھی گئی۔ بڑی مشکل سے وہ یہ سیلزمین کی نوکری حاصل کر سکا ہے۔

نینا اسے بتاتی ہے کہ ایک لڑکی کی پیدائش کے بعد چمپک بھائی کا انتقال ہو گیا
اب وہ ایک دولت مند بیوہ ہے ۔ راجن نے اب تک شادی نہیں کی ہے ۔ لیکن
دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ ایک دوسرے سے شادی نہیں کریں گے کیوں کہ راجن
کے دل میں ہمیشہ یہ بات کھٹکے گی کہ دولت ہی اس کی بیوی بھی ہے اور
نینا کے ذہن میں یہ بات ہو گی کہ راجن اس کی وجہ سے دولت مند بنا ۔ اس
لیے اس ٹوٹے ہوئے واسطے کو برقرار رکھنے کے لئے دونوں علیحدہ ہو جاتے ہیں ۔

ڈراما "روشن اندھیرا" جہیز کی لعنت کے خلاف لکھا گیا ہے ۔ اس میں
نواب شجاعت مرزا کی بیٹی عصمہ سے ہاشم علی کا لڑکا نوید پیار کرتا ہے ۔
ہاشم علی رشتہ طے کرنے آتے ہیں اور بہت زیادہ جہیز کا مطالبہ کرتے ہیں ۔
نوید جہیز لینا نہیں چاہتا ۔ وہ اپنے فیصلے پر اٹل ہے ۔ وہ باپ سے کہتا ہے کہ
ان کے حکم کی تعمیل میں اگر وہ عصمہ سے شادی نہیں کرے گا تو کسی اور سے
بھی نہیں کرے گا ۔ ہاشم علی اس کی تعریف کرتے ہیں اور اسے بتاتے ہیں کہ
وہ اسے آزما رہے تھے ۔

"کٹھ پتلی" میں فضل ملازمت کے لئے مشرقِ وسطیٰ چلا جاتا ہے ۔ وہ
سارہ سے پیار کرتا ہے ۔ سارہ اس کا انتظار کر رہی ہے ۔ لیکن اس پر ایک
بہن کی ذمہ داری بھی ہے ۔ اس کی شادی سے پہلے وہ اپنے بارے میں نہیں
سوچ سکتا ۔ اس کی بہن خوب صورت نہیں ۔ اسے اپنی ماں کا خط ملتا ہے کہ
اس کی بہن کے لئے بہت اچھا رشتہ آیا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ لڑکے کی بہن
سے لڑکی کے بھائی کو شادی کرنی ہو گی ۔ پھر سارہ کا خط ملتا ہے کہ اب وہ

مزید انتظار نہیں کرسکتی۔ اسے اچھی اچھی آفرز آرہی ہیں۔ اور ماں باپ اس پر زور ڈال رہے ہیں۔ فضل حالات کے آگے سپر ڈال دیتا ہے۔

"زندگی زندگی" میں پروفیسر جگدیش ادھیڑ عمر کے آدمی ہیں۔ ان کی بیوی رانو ایک نوجوان عورت ہے۔ ان دونوں کی زندگی میں ایک ریسرچ سکالر سریش آجاتا ہے جو پروفیسر کی نگرانی میں کام کر رہا ہے۔ سریش اور رانو ایک دوسرے سے قریب ہو جاتے ہیں پھر پیار کرنے لگتے ہیں۔ پروفیسر کو پتہ چل جاتا ہے لیکن وہ رانو سے کہتے ہیں کہ سریش ایک متوسط طبقے کا ذہین نوجوان ہے۔ اس چکر میں پڑ کر وہ مستقبل تباہ کرلے گا۔ اس لئے وہ رانو کو آزاد کرتے ہیں مگر اس شرط پر کہ جگدیش اپنا ریسرچ مکمل کرلے۔ جب سریش کام مکمل کرلیتا ہے تو وہ رانو کے حوالے علیحدگی کے سارے کاغذات کرتے ہیں۔ وہ رانو کے حسن کی تعریف کرتے ہیں۔ رانو پروفیسر کی عظمت سے متاثر ہوتی ہے۔ ان کی عظمت اور شخصیت کے سامنے اسے اپنی محبت بہت حقیر لگتی ہے۔ اس لیے وہ فیصلہ کرتی ہے کہ اب پروفیسر کو نہیں چھوڑے گی۔ لیکن پروفیسر خودکشی کرلیتا ہے۔ چھ مہینے بعد سریش اسے اپنانے کی بات کرتا ہے تو وہ سریش کو بے عزت کر کے گھر سے نکال دیتی ہے۔

ان تمام ڈراموں کا موضوع ایک ہے۔ لیکن الگ الگ رنگ ہیں۔

بیگم احساس کے ڈراموں میں کردار نگاری کا فن ملتا ہے۔ ان کے کردار واضح ہوکر اُبھرتے ہیں۔ ان کے اکثر کردار ہوتے کچھ ہیں اور خود کو ظاہر کچھ کرتے ہیں۔ جیسے "روشن اندھیرا" میں ہاشم علی کا کردار "خاموش چیخ" میں اتیل کا کردار ،

"زندگی زندگی" میں رانو کا کردار ۔ یہ سب کردار کسی نہ کسی مجبوری کے تحت روپ بدلتے ہیں ۔ رانو کا کردار تحلیلِ نفسی کی عمدہ مثال ہے ۔ حالات اور شخصیت سے متاثر ہو کر اس میں بہت بڑی تبدیلی آتی ہے ۔ اور اسے اپنے جذبات حقیر معلوم ہونے ہیں ۔

بیگ احساس کے کرداروں میں تنوع ہے ۔ ان کے کردار ایک جیسے ہوتے ۔ لیکن یہ کردار اسی سماج اسی دنیا کے ہوتے ہیں ۔ وہ اخلاقی کے قائل اور اونچے آدرش وادی بھی ہوتے ہیں ۔ "تاریک اُجالا" کا ایک خود دار اور ایمان دار و اصول پرست نوجوان ہے ۔ کئی انٹرویوز ام رہنے کے باوجود وہ اپنی اصول پرستی نہیں چھوڑتا اور نہ اپنے سسر کے آگے ہے ۔ اس میں سیما ہے سکھ پنتی باپ کی بیٹی جو محبت کے لئے ساری میں تیاگ دیتی ہے ۔ وہ باپ کا بھی احترام کرتی ہے اور اپنے کا بھی ۔

اسی طرح "ٹوٹا ہوا واسطہ" کے راجن اور نیتا محبت میں ملن کو ہی سب کچھ نہیں سمجھتے ۔ وہ محبت کا مطلب بھی سمجھتے ہیں ۔ "زندگی زندگی" ان کا سب سے اہم ڈراما ہے جس میں پروفیسر کے کردار پر انھوں نے بہت محنت کی ہے ۔ پروفیسر یہ جاننے کے بعد بھی سریش نے ان کے اعتماد کو ٹھیس پہنچائی ۔ ان کی بیوی سے پیار کرنے لگا، کبھی اسے نقصان نہیں پہنچاتے بلکہ اسے فائدہ ہی پہنچاتے ہیں ۔ وہ اپنی بیوی کو بھی بے وفائی کا طعنہ نہیں دیتے بلکہ انھیں کی مرضی پر چھوڑ دیتے ہیں ۔ اور اس پر زور دیتے ہیں کہ سریش اپنا کام

مکمل کرلے۔ وہ سریش کی سفارش بھی کرتے ہیں۔ اور چپ چاپ ان کی زندگی سے نکل جاتے ہیں۔ رانو ایک ایسی لڑکی ہے جس کی امنگیں پوری نہیں ہوسکیں کالج کی سب سے نمایاں اور شریر لڑکی ' ایک مصروف ' عمر میں دوگنے اور سنجیدہ مزاج کے پروفیسر سے بیاہ دی گئی۔ وہ گھٹن محسوس کرنے لگتی ہے۔ جب سریش ملتا ہے تو وہ کسی جنگلی بیل کی طرح اس سے لپٹ جاتی ہے ـــ پھر پروفیسر کے کردار کی عظمت کے آگے اسے اپنی محبت حقیر لگتی ہے۔ اس لئے وہ فیصلہ کرلیتی ہے کہ پروفیسر کو نہیں چھوڑے گی۔ مگر پروفیسر خودکشی کرلیتے ہیں۔ وہ اس فیصلے پر پہنچتی ہے کہ وہ پروفیسر کی بیوہ بن کر زندہ رہے گی۔ اس میں سریش کا کردار ایک عام نوجوان کا ہے جو خودغرض ہے جو صرف اپنے بارے میں سوچتا ہے۔ جب پروفیسر مرجاتے ہیں اور اس کی ملازمت کے لئے سفارش کرجاتے ہیں تب بھی وہ ان کے بارے میں نہیں سوچتا اور رانو کو اپنانے پہنچ جاتا ہے۔

بیگ احساس ریڈیو ڈراما کی تکنیک سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ اپنے ڈراموں میں کم سے کم کردار رکھتے ہیں۔ تین یا چار کرداروں سے زیادہ کردار وہ نہیں رکھتے۔ ان کی عمروں میں بھی فرق ہوتا ہے تاکہ سامع کسی الجھن کا شکار نہ ہوں۔ " زندگی زندگی " میں تین کردار ہیں ، " کٹھ پتلی " میں بھی تین ، " ٹوٹا ہوا واسطہ " میں صرف دو کردار ' " روشن اندھیرا " میں چار اور " تاریک اُجالا " میں تین کردار ہیں۔

کرداروں میں تصادم بھی ہوتا ہے اور خوب کشمکش ہوتی ہے اور یہی

کشمکش ڈرامے کو نقطۂ عروج تک لے جاتی ہے۔ ان کے ہر ڈرامے میں تصادم اور کشمکش خوبی سے پیش کی گئی ہے۔ کلائمکس پر وہ چونکانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس میں ریڈیو ڈرامے کے لئے ضروری اشارے بھی ملتے ہیں۔ لگتا ہے یہ ڈرامے خالص ریڈیو کے لئے لکھے گئے اسٹیج کے لئے نہیں۔

البتہ موضوعات میں یکسانیت ہے۔ اور کہیں کہیں ناقابلِ یقین باتیں بھی ہیں۔ جیسے کسی بھی پروفیسر کے لئے یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنی ذاتی لیبوریٹری رکھ سکے۔ اس کے لئے لاکھوں روپے کی ضرورت ہوتی ہے۔

ان کے مکالموں کی زبان شستہ ہے۔ مکالمے برجستہ ہیں اور تشبیہات و استعارات کا بھی عمدہ استعمال کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں گہری معنویت بھی پائی جاتی ہے۔ جیسے "ٹوٹا ہوا واسطہ" میں

نیتا: زندگی کیا ہے، حقیقت کیا ہے؟ سچائی کیا ہے؟ یہ تو کوئی نہیں جانتا۔ ہم تو اپنے اپنے تجربے بیان کرتے ہیں۔ سچ مانو راجن جتنی زندگیاں ہیں اتنی ہی حقیقتیں ہوتی ہیں

یا

راجن: حالات، حالات بہت بے رحم ہوتے ہیں نیتا۔ کبھی کسی پر ظلم کرنا شروع کر دیتے ہیں تو بس انسان ہی ہے جو اسے برداشت کرتا ہے۔ اور پھر بھی جی لیتا ہے۔ پتہ نہیں بنانے والے نے انسان کے اندر جینے کی خواہش کیوں دی ہے۔ نیتا تم نے سڑکوں پر بھیک مانگتے فقیروں کو دیکھا ہے۔ ان میں اکثر بغیر ہاتھ پیر کے ہوتے ہیں۔

پھر بھی جینا چاہتے ہیں۔ جی رہے ہیں۔ تم نے شاہراہ کے کنارے بیٹھے اس فقیر کو بھی دیکھا ہوگا جو سڑک پر چت لیٹا رہتا ہے جس کے نہ ہاتھ ہیں نہ پیر۔ بس گوشت کا سانس لیتا وجود ہے۔ پھر بھی جی رہا ہے۔ ہر جاندار بس جینے کی جدوجہد میں لگا ہے۔ پتہ نہیں انسان جی کر کیا کرنا چاہتا ہے۔ کائنات بدل نہیں سکتا حالات کا رُخ نہیں موڑ سکتا۔

یا

نیتا: پتہ نہیں انسان کو کن اجزا سے بنایا گیا ہے راج میں سمجھ نہیں سکی۔ ایک طبقہ اس لئے پریشان ہے کہ اسے آسائش کی چیزیں مہیا نہیں ہیں۔ دوسرا طبقہ اس لئے پریشان ہے کہ اسے آسائش کی ساری چیزیں میسر ہیں لیکن سکون نہیں ہے۔ کیا تم سمجھتے ہو آرام دہ بستر پر نیند آجاتی ہے؟ نہیں راج یہی بستر کانٹوں کا ہوجاتا ہے اگر ذہنی سکون نہ ہو۔ ایرکنڈیشنڈ کی ٹھنڈک مُردہ جسموں کو تازہ رکھ سکتی ہے لیکن جس جسم کے اندر روح بے چین ہو، ایک آگ لگی ہو وہ کیسے اس ٹھنڈک سے سکون حاصل کرسکتا ہے۔

یا

ڈراما "زندگی زندگی" میں رانو، سرلیش سے کہتی ہے۔

رانو: پتہ نہیں کیوں ہم خود کو اپنے ماضی سے علیحدہ نہیں کرسکتے۔ شاید اس لئے کہ ماضی کی بنیاد پر ہی حال تعمیر ہوتا ہے۔ حال کتنا ہی

خوش گوار ہو اور ماضی کتنا ہی بھیانک سہی انسان اپنے ماضی کو نہیں
بھول سکتا۔ لمحے بچھڑ کر اتنے خوب صورت کیوں ہو جاتے ہیں "

یا

راتو: میں سوچتی ہوں آدمی جب عظیم ہو جاتا ہے، بہت بڑا ہو جاتا ہے تو
اس کی شخصیت میں بہت وسعت آجاتی ہے۔ وہ کسی کا نہیں رہتا
سب کا ہو جاتا ہے۔ اپنوں کے لئے اجنبی بن جاتا ہے۔ اس کی
قدآور شخصیت کے سامنے اس کے اپنے بونے ہو جاتے ہیں ۔۔ ان
بونوں کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ کوئی شخصیت نہیں ہوتی۔ کوئی
انفرادیت نہیں ہوتی۔ اور احساسِ کم تری کا یہ جذبہ لمحوں کو زہر
پلا دیتا ہے۔ ایک عجیب سی تلخی ساری زندگی میں پھیل جاتی ہے۔

یا پروفیسر، راتو سے کہتا ہے "

پروفیسر: راتو بعض اوقات قدرت کے غلط فیصلوں کی سزا انسانوں کو
بھگتنی پڑتی ہے۔ ان فیصلوں کو درست کرنا ہم انسانوں کا کام
ہے۔ میں نے زندگی سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ بہت کچھ پایا ہے
مجھے کوئی افسوس نہیں "

ہر ڈراما میں ایسے کچھ جملے مل جاتے ہیں جن میں فلسفیانہ فکر ہوتی
ہے۔ بیگ احساس نے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح اپنے افسانوں کو
ڈراموں کا روپ نہیں دیا۔ بلکہ یہ ڈرامے الگ سے لکھے۔ ان ڈراموں میں
نہ وہ تجربات اور جدید انداز بھی نہیں ملتا جو ان کے افسانوں میں پایا جاتا ہے۔

## قادر علی بیگ

مرزا قادر علی بیگ ۹ جون ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے علی گڑھ سے میٹرک کیا۔ پہلا ڈرامہ "ریشم کی ڈور" پانچ سال قبل لکھا۔

بہت اچھے اداکار اور ہدایت کار ہیں۔ حیدر آباد کے صفِ اول کے اداکاروں اور ہدایت کاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ بہت سے ڈراموں میں انعام پا چکے ہیں۔ کئی تجرباتی ڈرامے مسلسل جانفشانی سے اسٹیج کیئے اور کل ہند مقابلوں میں انعام بھی جیتے۔

مرہٹی کے اعلیٰ درجے کے تجرباتی ڈراموں کو اردو میں منتقل کروا کے بڑی خوبی سے اسٹیج کیا۔

پانچ (۵) ریڈیائی ڈراموں پر مشتمل ایک مجموعہ "ریشم کی ڈور" آندھرا پردیش اردو اکیڈیمی کے تعاون سے شائع ہو چکا ہے۔ تقریباً پانچ برس سے ڈرامے لکھ رہے ہیں "ریشم کی ڈور" میں شامل ڈراموں کے علاوہ مندرجہ ذیل ڈرامے بھی نشر ہو چکے ہیں

۱۔ جب جب پھول کھلے
۲۔ احساس کی چنگاری
۳۔ دائرے ہی دائرے
۴۔ آدمی کی قیمت
۵۔ ناسور

ہندوستان میں "قومی یکجہتی" کی ضرورت کو نمایاں کرنے کے لئے مرزا قادر علی بیگ شہنشاہ ہمایوں کی زندگی [illegible] تاریخی [illegible] واقعات سے استفادہ کرتے ہوئے

یہ ڈرامہ "ریشم کی ڈور" تحریر کیا ہے جس میں "راکھی بندھن" کے تہوار اور اس بندھن کے ذریعہ دشمن کو بھی دوست بنانے کی خصوصیت واضح کی گئی ہے ہمایوں اور راناسانگا کے خاندان میں تاریخی طور پر دشمنی چلی آ رہی تھی کیونکہ ہمایوں کے والد بابر نے رانا سانگا کو شکست دی تھی اور اس کے بیٹے وکرمادتیہ نے خون کا بدلہ خون سے لینے کی قسم کھائی تھی۔ لیکن سیاسی طور پر حالات اس قدر پیچیدہ ہو گئے تھے کہ وکرمادتیہ کی سوتیلی ماں کرماوتی کو مغلوں سے مدد لینا لازمی ہو گیا تب اس نے ہمایوں کو اپنا بھائی بنانے کے لئے راکھی کا تحفہ پیش کیا اور ہمایوں نے اپنی بہن کی مدد کرنے کی خاطر گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوجوں کو شکست دی اور کرماوتی سے ایک ایسے رشتے کی بنیاد رکھی جو کچے دھاگے کے بندھن سے ماموں تھا۔ غرض اس ڈرامہ کا پس منظر ہندوستان کی تاریخ کا ایک ایسا باب ہے جو مسلمان فرمانرواں کی رواداری کا ثبوت پیش کرتا ہے۔

"ریشم کی ڈور" کے اکثر مکالمے موزوں ہیں۔ لیکن بعض جگہوں پر مکالمے طویل خطبوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جو ریڈیائی ڈرامے کے فن سے بالاتر ہیں چنانچہ وکرم کی اپنی ماں سے گفتگو، گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوجوں سے مقابلے کے وقت اور ہمایوں سے خلوص کا اظہار کرتے وقت قادر علی بیگ نے جو مکالمہ وکرم کی زبان سے ادا کروائے ہیں وہ مکالمہ سے ہٹ کر خطبے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح راکھی ملنے پر ہمایوں، مرزا عسکری سے جب گفتگو کرتا ہے تو وہ مکالمہ بھی تقریر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس سے فنی طور پر نقص پیدا ہو جاتا ہے ان مکالموں کی طوالت سے قطع نظر قادر علی بیگ نے جس رفتار سے ڈرامے کا آغاز کیا ہے کلائمکس تک وہ برقرار ہے۔ وکرمادتیہ کی ہمایوں سے دشمنی اور غصہ کو ظاہر کرنے میں قادر علی بیگ کامیاب ہیں

قادر علی بیگ نے ڈرامے کے تمام کرداروں سے انصاف کیا ہے پورے ڈرامے میں کئی موقعوں پر کشمکش اُبھرتی ہے چنانچہ اپنے بیٹے کی عیش پرستی پر جواہر بائی کا طرز، کرماوتی کی راکھی پہنچنے پر ہمایوں کی حالت بہادر شاہ سے جنگ کرتے ہوئے وکرمادیتہ کی پریشانی، شیر شاہ سے مقابلہ چھوڑ کر کرماوتی کی مدد کے لئے روانگی پر مرزا عسکری کا تعجب، ہمایوں سے خون کا بدلہ چکانے کے لئے وکرمادیتہ کا وچن یہ ایسے مناظر ہیں جن میں کشمکش کا پورا پورا اظہار ہوتا ہے قادر علی بیگ نے بڑے ہی واضح انداز میں اِن کرداروں میں زندگی کو متحرک کر دیا ہے

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ تاریخی ڈرامہ نگاری ایک سہل کام ہے۔ لیکن نہیں ہے۔ اس ڈرامہ میں تاریخی طور پر چند خامیوں کا اظہار بھی دکھائی دیتا ہے۔ ڈرامہ نگار نے گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوج میں فرنگی اور فرانسیسی توپ خانہ کی موجودگی کا ذکر کیا ہے یہ دور ایسا تھا جبکہ توپ خانہ کا استعمال صرف مغلوں کے ذریعہ ہندوستان پہنچا تھا اور مسلمانوں کے تعلقات انگریزوں سے قائم ہونے نہیں پائے تھے۔ اس دور تک ہندوستان میں انگریزوں کی یا فرنگی کا نہ تو داخلہ ہوا تھا اور نہ ہی مسلمان حکمرانوں سے انگریزوں کی فوجوں یا ان کے اسلحہ سے استفادہ کیا تھا ں پس منظر میں ڈرامہ نگار کا یہ لکھنا کہ بہادر شاہ کی فوج میں فرانسیسی توپ خانہ موجود تھا۔ کسی حد تک تاریخی حقائق سے دوری کا ثبوت دیتا ہے۔ قادر علی بیگ نے ڈرامہ کو مکمل طور پر تاریخی پس منظر میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور ایک دو مرتبہ مکالمہ میں عہد کے تعین کے لئے پندرہ سو ستائیس عیسوی کا ذکر بھی کر دیا ہے لیکن مکالموں کے انداز اور کرداروں کے عمل اور زبان سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ ڈرامہ بیسویں صدی میں لکھا گیا ہے۔ اگر کرداروں کے بیان کے دوران قدیم الفاظ اور اس دور کی

تاریخی خصوصیات کو شامل کیا جاتا تو ڈرامہ کی تاریخی حیثیت واضح ہو جاتی۔ کرماوتی، جواہر بائی، بھوانی سنگھ جیسے تمام کردار راجپوت بتائے گئے ہیں لیکن ان کے مکالمے اچھی اردو میں ہیں۔ کہیں کہیں ہندی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مکالمہ نگاری پر تاریخی خصوصیات کو روا رکھتے ہوئے توجہ نہیں دی گئی۔ بعض جگہوں پہ وہ کامیاب ہیں۔ چنانچہ ہمایوں کو راکھی باندھنے کے لئے جب کرماوتی، بھوانی سنگھ سے گفتگو کرتی ہے تو وہ مکالمے انسان کے ذہن پر ایک خاص تاثر چھوڑتے ہیں اس کے ساتھ ہی دشمنی کو دوستی میں بدلنے کے لئے قادر علی بیگ نے جو مکالمے استعمال کیئے ہیں۔ وہ اچھے ہیں۔ چنانچہ ہمایوں جب بہادر شاہ کی فوج کا مقابلہ کرتے ہوئے کرماوتی کے محل میں پہنچتا ہے تو دونوں کی گفتگو بڑے خوش گوار ماحول کی عکاسی کرتی ہے۔

کرماوتی: ہم آپ کا شکریہ کیسے ادا کریں۔ یہ احسان کیسے اتاریں۔ ہماری سمجھ میں نہیں آتا۔

ہمایوں: شکریہ غیروں کا ادا کیا جاتا ہے احسان سوائے خدا کے کوئی کسی پہ نہیں کرتا۔

کرماوتی: ہم اپنے بہادر اور بہادر بھائی سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ کچھ دیر آرام کرلیں۔

ہمایوں: ہم یہاں آرام کرنے نہیں آئے۔ بلکہ اس بہادر عورت سے ایک پل کے لئے ملنے آئے ہیں جس نے ہمیں بھائی بنا کر پاکیزہ رشتہ میں باندھ لیا ہے۔

کرماوتی: لیکن آپ کافی تھک چکے ہوں گے۔

ہمایوں: ہم اس وقت تک تھک نہیں سکتے جب تک کہ اپنی بہن کے دشمن کو تہہ تیغ نہ کردیں۔ اب اجازت دیجئے۔

ان مکالموں میں جہاں ہمایوں کو ایک خدا پر مکمل اعتماد رکھنے والا ہمدرد انسان ظاہر کیا گیا ہے وہیں کرماوتی کی شخصیت کو بھی واضح کیا گیا ہے کہ وہ دشمن کو بھی دوست بنانے والا جذبہ رکھتی ہے۔

قادر علی بیگ نے ایک تجرباتی ڈرامہ "ناسور" لکھا۔ یہ کوئی تکنیکی تجربہ نہیں کہلا یا جا سکتا۔ "ناسور" اس کے جملوں کو توڑ پھوڑ کر پھیلا دیا گیا ہے۔

مثلاً

پہلا : بتا۔ کیا بات ہے

چوتھا : سوچ رہا ہوں۔

پہلا : کیا۔

چوتھا : کیا بتاؤں کیا نہ بتاؤں ؟

پہلا : سبھی بتا۔ جلد

چوتھا : سوچ رہا ہوں

پہلا : کیا

چوتھا : کہاں سے بتاؤں۔ کہاں سے شروع کروں۔

پہلا : شروع سے

چوتھا : شروع سے

پہلا : آخر تک !

بس اس قسم کے مکالموں سے ڈرامہ بھرا ہے۔ یہ اکتا دینے والا انداز ہے ڈرامے میں کرداروں کا تمام تصادم ہے نہ کشمکش اکئی مسائل کو یکجا کر دیا گیا ہے وہ بھی خبروں کے انداز میں۔ ڈرامہ "پروپیگنڈہ" کیا گیا ہے۔

پہلا : کیا کرنا چاہیئے
دوسرا : جاگنا چاہیئے
پہلا : کیسے ؟
دوسرا : حاکموں کو محافظوں کو۔ پیشواؤں کو۔ لوگوں کو۔ انسانوں کو
پہلا : بدلنا ہوگا۔
دوسرا : کس کو۔
پہلا : ان کے اندازِ فکر کو۔
دوسرا : نہ بدلے تو ؟
پہلا : وہی ہوگا ؟
دوسرا : کیا ؟
پہلا : قتل، تباہی۔
دوسرا : کس کی ؟
پہلا : سب ہی کی۔

یا پھر یہ حصہ ملاحظہ فرمایئے۔

پہلا : معلوم ہے تم کو ؟
دوسرا : کیا ؟
پہلا : شاعر کیا کہتا ہے ؟
دوسرا : کیا کہتا ہے۔
پہلا : میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

سارا ڈرامہ اکتا دینے والے مکالمے سے بھرا ہوا ہے۔ مکالموں کو توڑ کر لکھنا جدت ہے نہ جدیدیت۔

دوسرا : سچ کہتا ہے

پہلا : کون ؟

دوسرا : شاعر

پہلا : کیا کہتا ہے

دوسرا : دل جو لوہے کا ہے پتھر کا جگر پیدا کر

پتہ نہیں قادر علی بیگ نے پورا مصرعہ کیوں ایک ہی سطر میں لکھ دیا جب کہ وہ اس مصرعے کو بھی اپنی جدید تکنیک (اُن کی دانست میں) سے لکھ سکتے تھے۔ جیسے :۔

دوسرا : دل

پہلا : کیا ؟

دوسرا : جو لوہے کا ہے

پہلا : اور جگر ؟

دوسرا : پتھر کا جگر

پہلا : پتھر کا جگر کیا ؟

دوسرا : پیدا کر۔

ڈرامے میں نعرے بازی بہت ہے

مثلاً :

دوسرا : کیا انقلاب آسکتا ہے ؟

پہلا : انقلاب ۔

دوسرا : سورج کا ۔ فکر کا

پہلا : بالکل آسکتا ہے ۔

دوسرا : (جوش میں آواز اونچی) زندہ باد

پہلا : (اونچی آواز) انقلاب

دوسرا : (اور اونچی آواز) زندہ باد

(پہلا انقلاب کہتا رہے گا اور زندہ باد کی کئی آوازیں ایک سے دو ۔ دو سے پانچ ۔ پانچ سے چھ اور زیادہ ۔ بہت زیادہ ہوتی جائیں گی )

قادر علی بیگ نے یہ ڈرامہ لکھنے میں بے حد تاخیر کردی ۔ کاش وہ یہ ڈرامہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۶۲ء کے درمیانی وقفے میں لکھا جاتا تو ان کی پیٹھ ٹھونکی جاتی ۔

اس ناکام تجربے سے قطع نظر ان کے دوسرے ڈراموں میں ہمیں بہت موزوں اور برجستہ مکالمے ملتے ہیں وہ اپنے ڈراموں میں تاثر اور کشمکش پیدا کرنے میں دسترس بھی رکھتے ہیں ۔

قادر علی بیگ اگر ریڈیائی ڈرامے لکھنے پر توجہ دیں تو دکن کے اچھے ڈرامہ نگاروں میں ایک اور اضافے کی توقع کی جاسکتی ہے ۔

## عثمان شیدا

عثمان شیدا ۱۸ ڈسمبر ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے۔ عثمانیہ یونیورسٹی سے بی اے کیا۔ ابتدا ہی سے انہیں ڈرامہ نگاری سے دلچسپی رہی ہے گذشتہ ۲۵ برسوں سے وہ ریڈیائی ڈرامے لکھتے رہے ہیں ان کے تقریباً ۵۰ ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوچکے ہیں لیکن ابھی تک یہ ڈرامے کتابی شکل میں منظر عام پر نہیں آئے۔ ان کے کئی ڈرامے اسٹیج بھی ہوچکے ہیں وہ آل انڈیا ڈرامہ مقابلے بھی منعقد کرتے ہیں ایک فلمی ہفتہ وار بھی عرصہ تک شائع کرتے رہے ان کے قابل ریڈیائی ڈرامے حسب ذیل ہیں

۱۔ چاندی کی دیوار
۲۔ شاکیانی
۳۔ نقلی چہرے
۴۔ آئینہ
۵۔ احساس
۶۔ سچائی کی جیت
۷۔ قاتل
۸۔ حسرتوں کی دنیا
۹۔ نجات
۱۰۔ تقدیر وغیرہ

عثمان شیدا عموماً موضوعاتی سماجی ڈرامے لکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ایسے موضوع ہوتے ہیں جس میں سبق آموزی کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے "حسرتوں کی دنیا" میں انھوں نے طلاق کے مسئلے کو پیش کیا۔ اسلم ایک دولت مند نوجوان ہے جو ایک عرس میں سلمیٰ کو دیکھ لیتا ہے اور پہلی نظر کا شکار ہوکر اس کی محبت میں سارا کاروبار بھول کر دیوانہ ہوجاتا ہے جبکہ سلمیٰ ایک شادی شدہ لڑکی ہے اس کا اپنے شوہر شکور سے جھگڑا ہوجاتا ہے اور شکور غصے میں اسے طلاق دے دیتا ہے بعد میں سلمیٰ اور شکور دونوں پچھتاتے ہیں

مسئلہ کی رو سے دونوں اسی وقت ایک ہو سکتے ہیں جبکہ سلمیٰ کی شادی کسی اور سے ہو اور وہ اسے طلاق دے دے سلمیٰ کے باپ کی نظر اسلم پر پڑتی ہے جو دیوانوں کی حالت اختیار کئے ہوئے ہے وہ سوچتے ہیں کہ وہ اسلم جیسے دیوانے سے سلمیٰ کی شادی کر دیں گے اور بعد میں اسلم سے طلاق دلوا دیں گے۔ لیکن سلمیٰ کو جب اسلم کی محبت کا پتہ چلتا ہے تو وہ اسلم سے علیحدگی اختیار کرنے سے انکار کر دیتی ہے اس طرح اسلم اور سلمیٰ ایک ہو جاتے ہیں

ڈرامے کے تمام کردار مصنوعی اور غیر فطری لگتے ہیں اسلم سلمیٰ کے عشق میں اس قدر دیوانہ ہے کہ وہ یہ جانے بغیر کے سلمیٰ کون ہے اور کہاں رہتی ہے کاروبار چھوڑ کر

پاگلوں کی طرح گھومتا ہے شوکت جو اسلم کا دوست ہے منشی چاچا جو اسلم کے بزرگ ہیں۔ بجائے اسے تلاش کرنے اور سمجھانے کہ اسے اس کے حال پر چھوڑ دیتے ہیں

سلمیٰ ایک شادی شدہ عورت ہے لیکن عرس میں اسلم سے ملاقات کا تذکرہ وہ اپنی سہیلی نجمہ کو چٹخارے لے کر سناتی ہے جو ایک مسلم لڑکی کے لئے معیوب بات سمجھی جاتی ہے نجمہ یہ جانے بغیر کہ اسلم کون ہے۔ اسے اپنا بھائی بنا کر اسے سلمیٰ سے شادی پر مجبور کرتی ہے ادھر اسلم جو سلمیٰ کی محبت میں دیوانہ ہے یہ جانے بغیر کہ اسے کس لڑکی سے شادی کرنا ہے شادی پر راضی ہو جاتا ہے ڈرامہ معجزات اور اتفاقات پر مبنی ہے

ان کا ایک ڈرامہ "نجات" چھوت چھات کے موضوع پر ہے نریش ایک اونچی ذات کا نوجوان ہے جو شہر میں ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کر کے گاؤں واپس لوٹتا ہے نریش نرنجنا سے محبت کرتا ہے جو چھوٹی ذات سے تعلق رکھتی ہے اپنی

اس محبت کو حاصل کرنے نریش ذات پات کی اس دیوار کو ختم کرنا چاہتا ہے نریش کا باپ لالہ اور پجاری چھوٹی ذات کے لوگوں کو مندر میں نہیں آنے دیتے ۔ ایک تصادم میں نریش کے دھوکے میں لوگ لالہ کو زخمی کر دیتے ہیں اور ایک اچھوت کے خون دینے سے لالہ دوبارہ زندگی پاتے ہیں اور رنجنا اور نریش کی شادی کر دیتے ہیں۔

نریش ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کر رہا ہے اور پڑھائی پوری کرنے تک وہ گاؤں نہیں آتا ۔ حالانکہ گاؤں سے شہر آکر تعلیم حاصل کرنے والے نوجوان چھٹیوں میں اپنے گھر واپس لوٹتے ہیں لیکن نریش تعلیم پوری کرنے کے بعد ہی گھر واپس آتا ہے آتے ہی اسے اپنی محبت رنجنا یاد آتی ہے جو دروازہ کھولتے ہی اس سے پوچھنے لگتی ہے کہ اس نے اتنے سال کہاں گذارے اور فوراً ہی دوسری سانس میں کہنے لگتی ہے کہ تم چور ہو تم نے میری نیندیں چرائی ہیں چین چرایا ہے وغیرہ ۔

ڈرامہ نگار ہمیں ذات پات اور اونچ نیچ کو ختم کرنے کا کوئی راستہ نہیں دکھاتا ۔ جذباتی تقریروں کے ساتھ ساتھ ایک حادثہ رونما ہوتا ہے جو دلوں کو بدلتا ہے جبکہ حادثے کسی مسئلے کا حل نہیں ہوتے ۔

عثمان شیدا کی زبان معمولی اور مکالمے اوسط درجے کے ہوتے ہیں ۔ ان کے کردار تقریریں کرنے لگتے ہیں ۔ مثلاً

نریش : چھوٹی بڑی ذات کا نام لے کر انسانوں کو انسانوں سے الگ کرنا کہاں کی انسانیت ہے، اونچ نیچ کا فرق کھڑا کر کے معصوم خوشیوں کو روندنا کہاں کا دھرم ہے ماں۔ یہ کیسا دھرم ہے ۔ یہ کیسے اصول ہیں یہ صرف سرمایہ داروں کے بنائے ہوئے گندے اور بے ہودہ اصول ہیں انسان

کو انسان سے تقسیم کرنا یہ مطلب پرست، مفاد پرست سماج کے اصول ہیں ۔ میں ان دیواروں کو توڑ دوں گا جو مذہب کے نام پر انسانوں کے درمیان کھڑی کی گئی ہے ۔ میں ان دیواروں سے ٹکرا جاؤں گا۔

مندرجہ بالا اقتباس سے ان کے مکالموں کے انداز اور زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ بہت سے کردار بے جوڑ اور بے محل معلوم ہوتے ہیں ۔ جیسے "نجات" میں رگھو کا کردار ۔ اگر اس کردار کو ڈرامے سے نکال دیا جائے تو کوئی اثر نہیں پڑتا ۔ اسی طرح "حسرتوں کی دنیا" میں شوکت اور نجمہ کے کردار غیر ضروری ہیں۔ ان کے ڈراموں میں میلو ڈرامائی کیفیت زیادہ ملتی ہے ۔

عثمان شیدا کے ڈراموں میں گہرائی اور گیرائی تو نہیں ملتی تاہم ان کے بعض ڈرامے اچھے اور معیاری ہیں ۔

# غنائیے

## عبدالقیوم خاں باقی

عبدالقیوم خاں باقی نواب احمد نواز جنگ فانی کے بڑے فرزند تھے ۲۳ ستمبر ۱۹۰۸ء کو شہر حیدرآباد میں پیدا ہوئے ابتدائی تعلیم رزیڈنسی اسکول اور فوقانی تعلیم چادرگھاٹ ہائی اسکول میں ہوئی۔ انٹرمیڈیٹ نظام کالج سے کیا۔ ایم اے جامعہ عثمانیہ سے ۱۳۴۳ف میں کیا۔

ان کی پہلی شادی جمیلہ خاتون بی اے سے ہوئی دوسری شادی صالحہ بیگم دختر محسن صاحب سے ہوئی۔ تیسری شادی کو انھوں نے پردۂ راز میں رکھا۔ تیسری بیوی سے چار لڑکے اور ایک لڑکی ہے

۱۹۳۷ء میں سررشتۂ تعلیمات میں ملازم ہوئے۔ ۱۹۴۲ء میں اردو کے جونیر لکچرار مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں یونیورسٹی کالج سے سٹی کالج تبادلہ ہوا۔ دارالعلوم کالج قائم ہوا تو ۱۹۴۶ء میں ان کی جائیداد اس کالج کو منتقل ہوگئی اور جب دارالعلوم کالج چادرگھاٹ کالج میں ضم ہوا تو چادرگھاٹ کالج میں آگئے۔ ۱۹۵۲ء میں عبداللہ صدیقی صاحب پروفیسر نظام کالج وظیفہ حسن خدمت پر علیحدہ ہوئے تو ان کی جگہ باقی مرحوم کو نظام کالج بھیجا گیا۔ یہاں وہ چند ماہ بھی کام کرنے نہ پائے تھے کہ ۲ دسمبر ۱۹۵۳ء کو حرکت قلب بند ہو جانے سے اچانک انتقال ہوگیا۔ باقی کو فنون لطیفہ سے خاص لگاؤ تھا۔ شاعری کی۔ نثر میں تنقید لکھی۔ افسانے اور ڈرامے بھی لکھے۔ ادبی موضوعات پر مضامین لکھے۔ مصوری بھی کرتے تھے۔ ان کی بعض تصویریں کل ہند نمائش مصنوعات حیدرآباد کی آرٹ گیلری میں پیش کی جا چکی ہیں فن موسیقی کے دلدادہ تھے ستار بجانے میں کمال حاصل تھا۔ ان کی تخلیقات حسب ذیل ہیں

(۱) رسالۂ جامعہ میں ان کے نو غنائیے شائع ہوئے جن میں "یوسف زلیخا" گراف اسپی، اقبال اور فانی قابلِ ذکر ہیں۔ اردو شاعری میں سب سے پہلے باقی مرحوم نے غنائیہ رائج کیا۔

(۲) فاوسٹ : گوئٹے کے فاوسٹ کا منظوم ترجمہ

(۳) نظموں اور غزلوں کا مجموعہ

(۴) معین الدین قریشی مرحوم کے ساتھ مل کر مرقعِ سخن کی تیسری جلد "شعرائے عثمانیہ" کے نام سے مرتب کی جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔

ڈاکٹر حفیظ قتیل کا خیال ہے کہ اردو میں اس صنف کو سب سے پہلے باقی نے روشناس کروایا ع۱ باقی قدیم ہندوستانی تمثیل نگاروں کالی داس، والمیکی وغیرہ کی بہ نسبت شکسپیر، گوئٹے، دانتے، رومی اور اقبال سے زیادہ متاثر ہیں باقی چونکہ فنِ موسیقی سے اچھی طرح واقف تھے اور ساتھ ساتھ ایک قادر الکلام شاعر بھی تھے ان خصوصیات کی بنا پر ان کے غنائیے بعض اجتہادات کے علمبردار بھی بنے۔ جمالیاتی تصورات ان کے تاثراتی اظہار سے مل کر موسیقی کی دھنوں میں شعر کے منبع سے چشمے نکالتے تھے۔

انھوں نے گوئٹے کا مشہورِ عالم افسانہ فاوسٹ کا منظوم ترجمہ کیا۔ اس ڈرامائی نظم کے تین کردار ہیں۔ ایک شیطان، دوسرا فاوسٹ، تیسرا مارگریٹ۔ شیطان درحقیقت انسان کا جذبۂ ناکامی ہے فاوسٹ جذبۂ ناکامی کا مرکز اور اس کا ردِ عمل بھی ہے۔

---

ع۱ حفیظ قتیل ڈاکٹر — راہ رو اور کارواں ص۔ ۸۲

اور مارگریٹ ــ عورت ہے

غنائیے کی ابتدا تمہید آسمانی سے ہوتی ہے۔ اسرافیل، میکائیل، جبرئیل خدا کی تعریفیں کر رہے ہیں۔ لیکن ابلیس حضور باری میں شکایت کرتا ہے

کچھ حد بھی ہے انسان کی اس جرم و خطا کی
کس لیئے تو نے اسے روشنیٔ عقل عطا کی

پھر غیب سے شیطان کو اجازت مل جاتی ہے کہ وہ انسان کو گمراہ کر سکتا ہے

غیب : جب تک انسان دنیا میں زندہ ہے تجھے گمراہ کرنے کی اجازت ہے راہ طلب میں گم گشتہ ہونا لازمی ہے

ابلیس : صد شکر کہ الطاف و عنایت سے تری
حاصل ہوا اک مشغلۂ روح فزا آج

"فاوسٹ" میں اردو کی روح باقی رکھتے ہوئے باقی نے بڑی عمدگی سے ترجمہ کیا ہے۔ غنائیہ "اقبال" میں کلامِ اقبال کی روشنی میں بارگاہ تجلی تک ایک سفر کیا گیا اس میں باقی نے اقبال کے تصورات دکھانے کی کوشش کی ہے

پہلا منظر میں میلاد آسمانی ہے۔ جہاں شاعروں کی روحیں ہیں روحِ غالب ہے، روحِ حالی ہے، گوئٹے، حافظ، عراقی، شوپنہار، نطشے کی روحیں ہیں۔

چوتھے منظر میں:

چاند، مینار، مسجد قرطبہ، کرن، سمندر، موج دریا، شمع، جگنو، پھول میں ان کے ذریعہ باقی نے افکارِ اقبال پیش کیئے ہیں۔

پھر فانی کی موت پر انھوں نے جو غنائیہ لکھا۔ اس کا اختتام متاثر کن ہے
(نوحہ سن کر ٹوٹا ہوا ستارہ اس جنازہ کی طرف ایک انوار کا حلقہ سا ڈال دیتا
ہے اندھیرا فضا ریں نظر آتا ہے کہ ایک روح سفید اس حلقے میں بلند ہوتی ہے۔
موت زندگی اور آسمان کا مسکراتا ہوا تارہ مل کر گاتے ہیں)

اُٹھ گئی آج بزم رازو نیاز
بے صدا ہو گیا ہے پردۂ ساز

زندگی مختصر تھی دُنیا کی
ڈھونڈ لی اس نے راہ دُور دراز

نغمۂ درد اس قدر بے تاب
آہ و فریاد اتنی سینہ گداز

مطربِ خوش نوا تیری مرضی
چھوڑ دی تو نے بزمِ درد نواز

ہم سمجھتے ہیں تیری ہستی کو
آ رہی ہے سردش کی آرزو

آج روزِ وصالِ فانی ہے
موت سے ہو رہے ہیں رازو نیاز

غنائیہ "کسان" میں اختتام میں اُگتی ہوئی کونپلیں گاتی ہیں

اوگے قسمت سے ؛ جاگے قسمت سے !
پھولے محنت سے ؛ اُٹھے اُلفت سے

دہقاں اپنا ہے ٭ دہقاں اپنا ہے

دل میں بنالی ٭ سن اے سودائی
رخ پہ رعنائی ٭ ہم نے پھر پائی
دہقاں اپنا ہے ٭ دہقاں اپنا ہے

ہم ہیں بچپن میں ٭ رنگیں دامن میں
جان ہے گلشن میں ٭ گھر ہے آنگن میں

دہقاں اپنا ہے ٭ دہقاں اپنا ہے

کونپلیوں کے اعتبار سے باقی نے بحر بھی چھوٹی رکھی ہے باقی ایک "قادر الکلام" شاعر تھے، وہ کہ دار نگاری سے بخوبی واقف تھے۔ شاعری اور موسیقی سے واقفیت نے ان کے غنائیوں کو زندۂ جاوید بنا دیا۔

## شاذ تمکنت

شاذ تمکنت ۳۱ جنوری ۱۹۳۳ء کو حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصلی نام سید مصلح الدین ہے والد سید حفیظ الدین تھے جو آباد تخلص کرتے تھے۔ ابتدائی تعلیم نامپلی ہائی اسکول میں ہوئی وہیں سے میٹرک کیا۔

حیدرآباد ایوننگ کالج سے ۱۹۵۹ء میں بی اے کیا۔ ۱۹۶۲ء میں ایم اے کیا پھر پیشۂ تدریس سے وابستہ ہو گئے۔ پونا اور پھر انوار العلوم کالج میں بطور لیکچرار کام کیا پھر عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں بحیثیت ریڈر تقرر ہوا۔ پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے "مخدوم حیات اور کارنامے"۔

ہندو پاک کے مشہور شاعر ہیں۔ اشعار کے حسب ذیل مجموعے شائع ہو چکے ہیں
۱) تراشیدہ (۲) بیاضِ شام (۳) ورقِ انتخاب (جو ہندوستان اور
پاکستان سے بیک وقت شائع ہوا) (۴) دستِ زرفشاں
ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ مخدوم حیات اور کارنامے (زیرِ طبع) ہے
ریڈیو سے تقریباً پندرہ بیس غنائیے نشر ہو چکے ہیں پہلا غنائیہ "راتیں"
تھا۔ اس کے علاوہ چندر بدن، "مہابت"، قطب مشتری، اجنتا، برسات، جاڑے
گرمی، یوم جمہوریہ، ۱۵ اگسٹ وغیرہ پر ان کے غنائیے بھی مقبول ہوئے۔ غنائیہ
کا نمونہ حسبِ ذیل ہے۔

برکھا رُت

جھُوم کے آئی گھٹا چھائی لہرائی گھٹا
اب کھلیانوں کو سونے ہماری کر دے گوٹا کناری کر دے
رنگ برسلتے ہیں کھیت کے دھانی آنچل
ٹوٹ کے برسیں بادل جھوم کے آئی گھٹا
کہ شاخِ گل جھُوم اُٹھے جھوم کے پیمانے بنے
کوئی میخانہ بنے، جگمگاتے رہیں دھرتی کے گلابی رخسار
سرخ شہابی رخسار
جھُوم کے آئی برسات بہار
لو سے تپتی ہوئی دھرتی کو قرار آ ہی گیا
میگھ راجہ اُتر آیا اسے پیار آ ہی گیا

جگمگانے لگے آنکھوں میں اُمیدوں کے چراغ
لہلہانے لگا سبزہ تو مہک اُٹھے ہیں باغ

گاؤں جاگے کہ کسانوں کے مقدّر جاگے
سرفروشوں کے جوانوں کے مقدّر جاگے
مسکراتی ہوئی صبحیں ہیں خنک راتیں
سب کے ہونٹوں پہ دعائیں ہیں مناجاتیں ہیں

★

یومِ جمہوریہ کے موقع پر۔

ابتدائیہ

زمینِ ہند تری عظمتِ کہن کو سلام
سجی سجائی تیری انجمن کو سلام
ہمالیہ جیسے تیری سرفرازیوں کا نشان
ہے تاج جیسے ترے حُسنِ بے اماں کا جہان
یہ گنگا جل ہے کہ آبِ حیات ہے گویا
اجنتا تیرا رنگِ صفات ہے گویا
ایلورا کیا ہے تیرا دستِ آہنی جیسے
گھپائیں جن میں خنک چھاؤں گھنی جیسے

ہر ایک منظرِ فطرت جواں ہے آج کے دن
ہر ایک رخ سے مسرت عیاں ہے آج کے دن

★

قفس ٹوٹا بہاروں کی پذیرائی کے دن آئے
شباب نو بہ نو آیا کہ انگڑائی کے دن آئے
پرائے لوگ محفل سے ہوئے رخصت مبارک ہو
سجاؤ بزمِ نو، اب بزم آرائی کے دن آئے
ابھی پھولوں کے رُخ پر اور سرخی آتی جائے گی
ابھی کانٹے ہیں باقی آبلہ پائی کے دن آئے
ہر ایک حاکم ہے اپنا، اور اپنی آپ قسمت ہے
وہ محکومی کے دن گذرے وہ دارائی کے دن آئے

★

شاذ تمکنت کو فن شاعری پر پوری دسترس ہے اس لئے وہ ہر موضوع سے انصاف کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں روایت و جدیدیت کا حسین امتزاج ہے وہ ان کے غنائیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ نئی ترکیبوں اور اصطلاحوں کے ساتھ وہ موضوعاتی شاعری کرتے ہیں

شاذ تمکنت نے "غنائیے" کی صنف کو آگے بڑھایا ہے اور بہت اچھے غنائیے لکھے ہیں۔

▲

# نشر شدہ ڈراموں کی فہرست

# حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر شدہ ریڈیائی ڈراموں کی فہرست

| نشان سلسلہ | ڈرامہ کا نام | مصنف | تاریخ نشر |
|---|---|---|---|
| ۱ ۔ | اداکار | جمیل شیدائی | ۱۵-۲-۱۹۷۰ |
| ۲ ۔ | دیوار | 〃 | ۲۸-۶-۱۹۷۰ (دومرتبہ) |
| ۳ ۔ | اور لیجیے | 〃 | ۳۱-۸-۱۹۷۰ |
| ۴ ۔ | آشنا نا آشنا | 〃 | ۳-۱۲-۱۹۷۰ |
| ۵ ۔ | شکار | 〃 | ۲۱-۷-۱۹۷۰ |
| ۶ ۔ | پکنک | 〃 | ۱۴-۸-۱۹۷۱ |
| ۷ ۔ | انٹرویو | 〃 | ۳۰-۱۲-۱۹۷۱ |
| ۸ ۔ | کشمکش | 〃 | ۶-۱-۱۹۷۳ |
| ۹ ۔ | تصویر | 〃 | ۲۲-۴-۱۹۷۳ |
| ۱۰ ۔ | اجنبی راہی | 〃 | ۸-۷-۱۹۷۳ |
| ۱۱ ۔ | نور | 〃 | -- |
| ۱۲ ۔ | گڑبڑ اینڈ گڑبڑ کمپنی لمیٹڈ | انور معظم | ۹-۱۰-۱۹۷۳ |

۱۳۔ انجام — حمید انصاری — ۱۴-۱۰-۱۹۷۳

۱۴۔ بھرے بازار میں (فیچر) — اظہر افسر — ۱-۵-۱۹۷۴

۱۵۔ ذرا سوچیے (فیچر) — ״ — ۴-۵-۱۹۷۴

۱۶۔ اندھے چراغ (منظوم فیچر) — منظور الدین — ۵-۵-۱۹۷۴

۱۷۔ امراؤ جان — اظہر افسر — ۱۲-۵-۱۹۷۴

۱۸۔ برخود غلط — اشرف مہدی — ۱۵-۵-۱۹۷۴

۱۹۔ شہر آرزو — راہی — ۲۶-۵-۱۹۷۴

۲۰۔ گول چوگور — اے۔ اے۔ شفیع — ۲-۶-۱۹۷۴

۲۱۔ تصویر — جمیل الدین — ۷-۶-۱۹۷۴

۲۲۔ حادثۂ شوق — غلام یزدانی — ۹-۶-۱۹۷۴ (دوم مرتبہ)

۲۳۔ نارنگی کی خوشبو — اظہر افسر — ۲۳-۶-۱۹۷۴

۲۴۔ گولکنڈہ کی ایک جھلک — غلام ربانی — ۲۶-۶-۱۹۷۴

۲۵۔ ننھی سانولی — رشید قریشی — ۸-۸-۱۹۷۶

۲۶۔ قافلۂ رنگ و نور (منظوم فیچر) — شاذ تمکنت — ۱۶-۸-۱۹۷۶

۲۷۔ ایک پھول ایک مسکراہٹ — اظہر افسر — ۲۲-۸-۱۹۷۶

۲۸۔ سب سے اہم بات — ״ — ۲۷-۸-۱۹۷۶

۲۹۔ راہِ فرار — جمیل الدین — ۲۹-۸-۱۹۷۶

۳۰۔ آخری کرن — ایم اے حق — ۵-۹-۱۹۷۶

۳۱۔ دل کی آواز — جیلانی بانو — ۱۲-۹-۱۹۷۶

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۳۲ | حویلی کا چاند | رشید قریشی | ۱-۱-۱۹۷۸ (تین مرتبہ) |
| ۳۳ | نتھ کا بوجھ | اظہر افسر | ۱۰۱-۱۹۷۸ (چار مرتبہ) |
| ۳۴ | پہلے آپ | " | ۳.۱.۱۹۷۸ |
| ۳۵ | ریشماں | قمر جمالی | ۸.۱.۱۹۷۸ (چار مرتبہ) |
| ۳۶ | مرن برت | مصطفیٰ علی بیگ | ۳۲-۱-۱۹۷۸ (تین مرتبہ) |
| ۳۷ | نجات | عثمان شیدا | ۲۲-۱-۱۹۷۸ |
| ۳۸ | ہمزاد | عوض سعید | ۲۹.۱.۱۹۷۸ |
| ۳۹ | اے محبت زندہ باد | اوما پتی شرما | ۳۱ ۱.۱۹۷۸ |
| ۴۰ | پنجرے کا آدمی | تقدیر زماں | ۵-۲-۱۹۷۸ (دو مرتبہ) |
| ۴۱ | بزدل | کے۔ کے۔ نیّر | ۱۲-۲.۱۹۷۸ |
| ۴۲ | پتھر کے آنسو | اشرف مہدی | ۱۹.۲.۱۹۷۸ |
| ۴۳ | پرانی سرائے | طہٰ آفندی | ۵.۳.۱۹۷۸ |
| ۴۴ | زندہ شہید | بھارت چند کھنّہ | ۸.۳.۱۹۷۸ |
| ۴۵ | دستک سی دل پر | رفیعہ منظور الامین | ۱۲-۳.۱۹۷۸ |
| ۴۶ | سنہرا جال | علیم فاروقی | ۱۴.۳-۱۹۷۸ |
| ۴۷ | دشتِ وفا | جیلانی بانو | ۱۵-۳.۱۹۷۸ |
| ۴۸ | پچھتاوا | عفت موہانی | ۱۹.۳.۱۹۷۸ |
| ۴۹ | اچھے نواب | اشرف مہدی | ۲۲-۳.۱۹۷۸ |
| ۵۰ | ایک پھول ایک مسکراہٹ | اظہر افسر | ۲۶-۳.۱۹۷۸ |

| | | |
|---|---|---|
| ۵۱ - نیا ہیٹ | اظہر افسر | ۲۰۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۲ - طوفان | اشرف مہدی | ۲۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۳ - آفتاب | رؤف انور | ۹۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۴ - سزا | جمیل شیدائی | ۱۶۔۴۔۱۹۷۸ (دو مرتبہ) |
| ۵۵ - پاگل | عابد | ۲۳۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۶ - سفر زندگی کا | نعیم زبیری | ۲۵۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۷ - تلاش | ایم۔ اے۔ حق | ۳۰۔۴۔۱۹۷۸ |
| ۵۸ - ٹیپو سلطان | جمیل شیدائی | ۷۔۵۔۱۹۷۸ |
| ۵۹ - دعوت کا کارڈ | اظہر افسر | ۲۰۔۵۔۱۹۷۸ |
| ۶۰ - جھانسی کی رانی | منجو قمر | ۲۱۔۵۔۱۹۷۸ |
| ۶۱ - ایک نئی مصیبت | مصطفیٰ اعلیٰ بیگ | ۲۴۔۵۔۱۹۷۸ |
| ۶۲ - آخری گناہ | عثمان شیدا | ۲۷۔۵۔۱۹۷۸ |
| ۶۳ - رہائی | قمر جمالی | ۴۔۶۔۱۹۷۸ |
| ۶۴ - آفتاب | رؤف انور | ۷۔۶۔۱۹۷۸ |
| ۶۵ - دستک سی دل پہ | رفیعہ منظور الامین | ۱۱۔۶۔۱۹۷۸ (دو مرتبہ) |
| ۶۶ - قلی قطب شاہ | رشید قریشی | ۱۴۔۶۔۱۹۷۸ |
| ۶۷ - لنگڑا گھوڑا | قدیر زماں | ۱۸۔۶۔۱۹۷۸ |
| ۶۸ - دل کے ہاتھوں | صابر حسین | ۲۵۔۶۔۱۹۷۸ |
| ۶۹ - بد سے بدی | اشرف مہدی | ۲۔۷۔۱۹۷۸ |

٧٠ ۔ نروان — رؤف انور — ١٩-٧-٧٨ (دو مرتبہ)

٧١ ۔ آؤ لوٹ چلیں — جمیل شیدائی — ١٦-٧-٧٨

٧٢ ۔ بس اسٹینڈ پر — اظہر افسر — ١٩-٧-٧٨ (دو مرتبہ)

٧٣ ۔ رہزن — رفیعہ منظور الامین — ٢٣-٧-١٩٧٨

٧٤ ۔ نادر شاہ (جے پور کی بھینٹ) — رادھا کرشن بہل — ٣٠-٧-٧٨ (دو مرتبہ)

٧٥ ۔ وہ کون تھا — سراج انور — ٤-٨-١٩٧٨

٧٦ ۔ لکیریں — شاغل ادیب — ٦-٨-١٩٧٨

٧٧ ۔ اچانک — اظہر افسر — ٨-٨-١٩٧٨

٧٨ ۔ تین دن قیامت کے — اشرف مہدی — ١٣-٨-١٩٧٨

٧٩ ۔ مرزا صاحب — شوکت نازنین — ١٦-٨-١٩٧٨

٨٠ ۔ قاتل کون — طٰہٰ آفندی — ٢٠-٨-١٩٧٨

٨١ ۔ دل کی آواز — جیلانی بانو — ٢٧-٨-١٩٧٨

٨٢ ۔ پھول بنا بھونرا — عثمان شیدا — ٣-٩-١٩٧٨

٨٣ ۔ چاندرات — اظہر افسر — ٤-٩-١٩٧٨

٨٤ ۔ ادھورا آدمی — علیم فاروقی — ١٠-٩-٧٨ (تین مرتبہ)

٨٥ ۔ تماشا — جیلانی بانو — ١٧-٩-١٩٧٨

٨٦ ۔ خونِ دل — اختر بانو — ١-١٠-١٩٧٨

٨٧ ۔ خلش کے رشتے — اشرف مہدی — ١٨-١٠-١٩٧٨

٨٨ ۔ پورنیما — قمر جمالی — ٥-١١-٧٨ (دو مرتبہ)

| نمبر | عنوان | مصنف | تاریخ |
|---|---|---|---|
| ۸۹ | تکون | عوض سعید | ۱۲ - ۱۱ - ۱۹۷۸ |
| ۹۰ | دوسری منزل | عابد | ۱۹ - ۱۱ - ۱۹۷۸ |
| ۹۱ | شاید | ایشور چند | ۲۶ - ۱۱ - ۱۹۷۸ |
| ۹۲ | بستی لینا کھیل نہیں | | ۲۶ - ۱۱ - ۱۹۷۸ |
| ۹۳ | بھوپکارے گا | اشرف مہدی | ۱۷ - ۱۲ - ۱۹۷۸ |
| ۹۴ | فرار | طٰہٰ آفندی | ۲۰ - ۱۲ - ۱۹۷۸ |
| ۹۵ | سال گرہ | نیلم چترویدی | ۲۴ - ۱۲ - ۱۹۷۸ |
| ۹۶ | غالباً | اطہر افسر | ۲۶ - ۱۲ - ۱۹۷۸ |
| ۹۷ | نیم حکیم خطرۂ جان (بھوپال) | | ۲ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۹۸ | پھر کوئی آیا | رؤف انور | ۷ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۹۹ | ذرا سنبھال کے لے چل | جمیل شیدائی | ۱۴ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۰ | پنکھڑی کا زخم | صابر حسین | ۲۱ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۱ | منزل منزل (منظوم فیچر) | امیر احمد خسرو | ۲۲ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۲ | پھانسی | قادر سلیم | ۲۸ - ۱ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۳ | نظارے پہلی تاریخ کے | اطہر افسر | ۱ - ۴ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۴ | ہائے پیسہ | جے دیال لوپچہ | ۸ - ۴ - ۱۹۷۹ (دومرتبہ) |
| ۱۰۵ | عہدیدار کی فریاد | بھارت چند کھنہ | ۱۵ - ۴ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۶ | ہائے وہ حادثہ | قدیر زماں | ۲۹ - ۴ - ۱۹۷۹ |
| ۱۰۷ | تاناشاہ | رشید قریشی | ۲۷ - ۵ - ۱۹۷۹ |

| | | |
|---|---|---|
| ۱۰۸ - پگڈنڈی اور راستے | اشرف مہدی | ۲-۰۶-۱۹۷۹ |
| ۱۰۹ - شیشہ بھی ہے پتھر بھی ہے | کلیم الدین تجلی | ۱۰-۶-۱۹۷۹ |
| ۱۱۰ - اُلٹے بانس بریلی | بھارت چند کھنہ | ۱۷-۶-۱۹۷۹ |
| ۱۱۱ - تبدیلی | نرملا اگروال | ۲۸-۶-۱۹۷۹ |
| ۱۱۲ - چنار | پران کشور | ۱-۷-۱۹۷۹ |
| ۱۱۳ - آواز کس کی | مسعود جاوید | ۲۹-۷-۱۹۷۹ |
| ۱۱۴ - اجرا کرلو | عزیز اندوری | ۵-۸-۱۹۷۹ |
| ۱۱۵ - ریشم کی ڈوری | ارکان نیو تھیٹرز آف حیدرآباد | ۸-۸-۱۹۷۹ |
| ۱۱۶ - جشنِ آزادی (فیچر) | شاذ تمکنت | ۱۵-۸-۱۹۷۹ |
| ۱۱۷ - ہاتھوں ہاتھ | اشرف مہدی | ۲۶-۸-۱۹۷۹ |
| ۱۱۸ - تارا ٹوٹ گیا | ریوتی شرن شرما | ۱۶-۹-۱۹۷۹ |
| ۱۱۹ - زندگی کے کنارے | غلام یزدانی | ۲۳-۹-۱۹۷۹ |
| ۱۲۰ - پاپی | عثمان شیدا | ۲۸-۱۰-۱۹۷۹ |
| ۱۲۱ - ماورا | قمر یہ زماں | ۱۶-۱۲-۱۹۷۹ |
| ۱۲۲ - پیاسی چڑیا | جیلانی بانو | ۳۰-۱۲-۱۹۷۹ |
| ۱۲۳ - اجی سن رہی جی | وسیم اختر | ۳۱-۱۲-۱۹۷۹ |
| ۱۲۴ - دو پھول ایک کہانی | صابر حسین | ۲۶-۱-۱۹۸۰ |
| ۱۲۵ - سارا پھول | طٰہٰ آفندی | ۲۷-۱-۱۹۸۰ |
| ۱۲۶ - بازگشت | رفیعہ منظور الامین | ۱۰-۲-۱۹۸۰ |

| | | |
|---|---|---|
| ۱۲۷ - خدائی فوجدار | عزیزہ اندرودی | ۲۰-۳-۱۹۸۰ |
| ۱۲۸ - تنکے کی اڑان | علیم فاروقی | ۳۰-۳-۱۹۸۰ |
| ۱۲۹ - دو پھول ایک کہانی | صابر حسین | ۱۳-۴-۱۹۸۰ |
| ۱۳۰ - قسمت کی شہنائی | رشید قریشی | ۲۷-۴-۱۹۸۰ |
| ۱۳۱ - پیاری پیار (فیچر) | یوسف قادری | ۲۵-۵-۱۹۸۰ |
| ۱۳۲ - راہی منزل | عثمان شیدا | ۸-۶-۱۹۸۰ |
| ۱۳۳ - فاصلے | غلام جیلانی | ۲۲-۶-۱۹۸۰ |
| ۱۳۴ - دو چمچے کم | بھارت چند کھنہ | ۱۳-۷-۱۹۸۰ |
| ۱۳۵ - اکلوتا بیٹا | سوامی حیدرآبادی | ۲۷-۷-۱۹۸۰ |
| ۱۳۶ - کالی گھٹائیں (فیچر) | شاذ تمکنت | ۳-۸-۱۹۸۰ |
| ۱۳۷ - پچاس ہزار کا چیک | برہان حسین | ۱۷-۸-۱۹۸۰ |
| ۱۳۸ - شادی کی سالگرہ (الوداع سے پہلے) | ڈاکٹر مغنی تبسم | ۷-۹-۱۹۸۰ |
| ۱۳۹ - سراب | محمود حامد | ۱۲-۱۰-۱۹۸۰ |
| ۱۴۰ - دسہرہ (فیچر) | کنول پرشاد کنول | ۱۹-۱۰-۱۹۸۰ |
| ۱۴۱ - انتظار | جمیل شیدائی | ۲-۱۱-۱۹۸۰ |
| ۱۴۲ - آخری فیصلہ | رحمان ساجد | ۱۶-۱۱-۱۹۸۰ |
| ۱۴۳ - طلسم تقدیر | اظہر افسر | ۳۰-۱۱-۱۹۸۰ |
| ۱۴۴ - سب سے بڑا سوال | رفیعہ منظور الامین | ۴-۱-۱۹۸۱ |

| | | |
|---|---|---|
| ۱۴۵ - دوسرا سفر | غلام یزدانی | ۱۰-۲-۱۹۸۱ |
| ۱۴۶ - پیسہ ہی پیسہ | یوسف قادری | ۸-۳-۱۹۸۱ |
| ۱۴۷ - جب دیپ جلے | غلام جیلانی | ۲۲-۳-۱۹۸۱ |
| ۱۴۸ - شانتی | محمود حامد | ۵-۴-۱۹۸۱ |
| ۱۴۹ - رام نومی (فیچر) | کنول پرشاد کنول | ۱۲-۴-۱۹۸۱ |
| ۱۵۰ - مجرم کون | عثمان شیدا | ۲۶-۴-۱۹۸۱ |
| ۱۵۱ - شرارت | صابر حسین | ۱۰-۵-۱۹۸۱ |
| ۱۵۲ - آخر شب | نعیم زبیری | ۲۴-۵-۱۹۸۱ |
| ۱۵۳ - دیدۂ تر | سرور فاطمہ | ۱۴-۶-۱۹۸۱ |
| ۱۵۴ - آندھی | غلام جیلانی | ۲۸-۶-۱۹۸۱ |
| ۱۵۵ - عشق پیچاں | قمر جمالی | ۱۹-۷-۱۹۸۱ |
| ۱۵۶ - جشنِ آزادی (فیچر) | کنول پرشاد کنول | ۱۵-۸-۱۹۸۱ |
| ۱۵۷ - حادثے کے بعد | جاوید لطیفی | ۲۳-۸-۱۹۸۱ |
| ۱۵۸ - ٹوٹا ہوا دل | این کے سوامی | ۶-۹-۱۹۸۱ |
| ۱۵۹ - پیسہ ہی پیسہ | یوسف قادری | ۲۰-۹-۱۹۸۱ |
| ۱۶۰ - پھول اور پنکھڑیاں | مرزا قادر علی بیگ | ۱۵-۱۱-۱۹۸۱ |
| ۱۶۱ - بھرم | محمود حامد | ۲۲-۱۱-۱۹۸۱ |
| ۱۶۲ - رسموں کی گرہ | صابر حُسین | ۶-۱۲-۱۹۸۱ |
| ۱۶۳ - شیشے کا گھر | رحمان ساجد | ۲۷-۱۲-۱۹۸۱ |

| | | |
|---|---|---|
| ١٦٤. نیا سال (فیچر) | یوسف قادری | ٣-١-١٩٨٢ |
| ١٦٥. جشنِ بہاراں (فیچر) | شاذ تمکنت | ٢٦-١-١٩٨٢ |
| ١٦٦. رقصِ شرر (مرزا غالب) | اظہر افسر | ١٤-٢-١٩٨٢ |
| ١٦٧. دردِ گم نام | رفیعہ منظور الامین | ١٤-٤-١٩٨٢ |
| ١٦٨. یہ زندگی یہ حقیقت | سکندر توفیق | ٢٥-٤-١٩٨٢ |
| ١٦٩. تریاق | این. کے. سوامی | ٩-٥-١٩٨٢ |
| ١٧٠. احساس کی چنگاری | مرزا قادر علی بیگ | ٢٣-٥-١٩٨٢ |
| ١٧١. گھنگھور گھٹائیں | امیر احمد خسرو | ٤-٧-١٩٨٢ |
| ١٧٣. یہ لوگ | سکندر توفیق | ٢٢-٨-٨٢ (دوسری مرتبہ) |
| ١٧٣. وہ آدمی | جمیل شیدائی | ١٢-٩-١٩٨٢ |
| ١٧٤. انسانیت کا خون | برق آشیانوی | ٣-١٠-١٩٨٢ |
| ١٧٥. دائرے ہی دائرے | مرزا قادر علی بیگ | ١٧-١٠-١٩٨٢ |
| ١٧٦. مرآۃ العروس | اظہر افسر | ٢٨-١١-١٩٨٢ |
| ١٧٧. بزدل | ین. کے. سوامی | ١٢-١٢-١٩٨٢ |
| ١٧٨. تاریک سفر | برق آشیانوی | ٢٦-١٢-١٩٨٢ |
| ١٧٩. تکلف مت کرو | اظہر افسر | ٢-١-١٩٨٣ |
| ١٨٠. واجد علی شاہ | - | ٦-٢-١٩٨٣ |
| ١٨١. پورنیا | فکر بدایونی | ٢٠-٢-١٩٨٣ |
| ١٨٢. تنہا تنہا | قمر جمالی | ١٣-٢-١٩٨٣ |

| | | |
|---|---|---|
| ۱۸۳ - یہ کیسی دنیا ہے | ڈاکٹر سکندر توفیق | 27.3.1983 |
| ۱۸۴ - دل نوا تہتسی | اظہر افسر | 10.4.1983 |
| ۱۸۵ - گیلا دامن | محمود حامد | 17.4.1983 |
| ۱۸۶ - چاہت کے فریب | صابرہ حسین | 24.4.1983 |
| ۱۸۷ - سنگ ریزے | قمر جمالی | 15.5.1983 |
| ۱۸۸ - بازگشت | این۔ کے۔ سوامی | 29.5.1983 |
| ۱۸۹ - بہادر | - | 12.6.1983 |
| ۱۹۰ - گڑیا گھر | سکندر توفیق | 12.6.1983 |
| ۱۹۱ - کروٹ | جاوید لطیفی | 14.8.1983 |
| ۱۹۲ - جب چاند نکلا۔ | قمر جمالی | 4.9.1983 |
| ۱۹۳ - کیڑے | فکر بدایونی | 11.9.1983 |
| ۱۹۴ - بھولا ہوا افسانہ | برق آشیانوی | 25.9.1983 |
| ۱۹۵ - ایک تاریخ دو تارے (فیچر) | اسلم فرشوری | 2.10.1983 |
| ۱۹۶ - داماد کا چناؤ | این۔ کے۔ سوامی | 16.10.1983 |

# نشر شدہ ڈراموں کی فہرست

## بہ لحاظ مصنفین

# نشر شدہ ڈراموں کی فہرست بہ لحاظ مصنفین

## ڈرامہ نگار رشید قریشی

۱۔ سہراب رستم (یہ ڈرامہ بچوں کے لئے لکھا گیا تھا)
۲۔ مذاق (مزاحیہ)
۳۔ تاریخی رنگ (نفسیاتی)
۴۔ چاند بی بی (تاریخی)
۵۔ عبدالرزاق لاری (تاریخی)
۶۔ بھاگ متی (ابتداء میں اس ڈرامے کا نام محمد قلی قطب شاہ رکھا گیا تھا)
۷۔ حویلی کا چاند (بعد میں اس ڈرامے کا نام بدل کر محبوب علی پاشاہ رکھا گیا تھا)
۸۔ تانا شاہ
۹۔ جھلک
۱۰۔ سلگتے آنچل
۱۱۔ روشنی
۱۲۔ نقش فریادی

## ڈرامہ نگار اظہر افسر

۱۳۔ خالبا
۱۴۔ شگوفے
۱۵۔ مکتب عشق
۱۶۔ طرم خاں دھار کاری
۱۷۔ نشاط بے خودی
۱۸۔ دولہا دلہن

۵۷ . مرد مجاہد
۵۸ - شہید آزادی
۵۹ - محمد قلی قطب شاہ
۶۰ - نقشِ جاوداں
۶۱ - نیا ہندوستاں
۶۲ - سنگریزے
۶۳ - گھر کا آنگن
۶۴ . نارنگی کی خوشبو
۶۵ . پارٹیاں
۶۶ . ایک خواب
۶۷ . ذوق کے گھر ایک شام
۶۸ . بھاگ متی
۶۹ - ٹیپو سلطان
۷۰ - سہ پہر کا سورج
۷۱ - گولکنڈہ
۷۲ - آٹو گراف
۷۳ - ایک بھول (فیچر)
(مرزا غالب پر)

## ڈاکٹر سکندر توفیق

۷۴ - ریڈیو کا افتتاح
۷۵ . رم جھم
۷۶ - پڑھائی لکھائی
۷۷ . ہماری مشکلیں
۷۸ - عید مبارک
۷۹ - نیا سال آیا .
۸۰ - زینت
۸۱ . دھنستے ساحل
۸۲ - بھٹکتی روحیں
۸۳ - روح اور چہرے
۸۴ - جب پریم سبھا یا
جب پریمیوں کی کانفرنس
۸۵ - جب سپنے انسان بنے
۸۶ - راہی
۸۷ - چھوٹی انگلی
۸۸ . لکیریں
۸۹ - ہمالیہ اور صدیاں

## ڈاکٹر انور معظم



## منجو قمر



## بھارت چند کھنہ

## ڈاکٹر مغنی تبسم



## عثمان شیدا

## اشرف مہدی

۲۵۱ - مٹی کا بلاوا — شمیم حنفی
۲۵۲ - شکنتلا — ساغر نظامی
۲۵۳ - یہودی کی لڑکی — آغا حشر کشمیری
۲۵۴ - شادی کی سالگرہ — غلام یزدانی
۲۵۵ - تشنگی — غلام جیلانی
۲۵۶ - ایک دن کا سلطان — ״
۲۵۷ - بانجھ — ״
۲۵۸ - سونے کے سکے — برق آشیانوی
۲۵۹ - سحر ہونے تک — بدر افسر
۲۶۰ - ناخدا ہی ملا — معراج پرویز
۲۶۱ - درد کا رشتہ — اعظم علی خاں
۲۶۲ - شیشے کی دیوار — طاہر پرویز
۲۶۳ - صبر کا پھل — سید حفیظ الدین
۲۶۴ - بزم قدم — ناز صدیقی
۲۶۵ - مزاجی — یس حفیظ الدین
۲۶۶ - مان نہ مان
۲۶۷ - سہارا — عفت موہانی
۲۶۸ - انحراف اور واپسی
۲۶۹ - مس باٹلی والا — کرشن چندر

# کتابیات

# کتابیات


۱۔ اُردو یک بابی ڈرامہ تکنک و تمثیل — فصیح احمد صدیقی

۲۔ اُردو ڈرامہ کا ارتقاء — عشرت رحمانی

۳۔ اُردو ڈراما تنقید و تاریخ — ”

۴۔ اُردو تھیٹر (جلد سوم) — ڈاکٹر عبدالعلیم نامی

۵۔ اُردو ڈراما روایت و تجزیہ — ڈاکٹر عطیہ نشاط

۶۔ انوارِ تبسم — مرزا عصمت اللہ بیگ

۷۔ انمول نگینے — اظہر افسر

۸۔ بھول ہی بھول — ”

۹۔ پنجرے کا آدمی — قدیر زماں

۱۰۔ تیرِ نیم کش — بھارت چند کھنہ

۱۱۔ چچا غالب — اظہر افسر

۱۲۔ حشرات الارض — فضل الرحمٰن

۱۳۔ حیدرآباد کے ادیب (حصہ دوم) — ڈاکٹر زینت ساجدہ

۱۴۔ حیدرآباد کے شاعر حصہ اول — حمیدالدین شاہد، سلیمان اریب

۱۵۔ دکن اُداس ہے یارو — مرزا ظفر الحسن

۱۶۔ ڈراما نگاری کا فن — محمد اسلم قریشی

| | |
|---|---|
| ۱۷۔ ریڈیو ڈراما کی اصناف | ڈاکٹر اخلاق اثر |
| ۱۸۔ ریڈیو ڈراما کا فن | " |
| ۱۹۔ راہ رو اور کارواں | ڈاکٹر حفیظ قتیل |
| ۲۰۔ ریشم کی ڈور | مرزا قادر علی بیگ |
| ۲۱۔ سیاہ آنسو | شجاع احمد قائم |
| ۲۲۔ شادی کی آخری سال گرہ | ڈاکٹر مغنی تبسم |
| ۲۳۔ فاؤسٹ | عبدالقیوم خاں باقی |
| ۲۴۔ کاغذ کی ناؤ | میکش حیدرآبادی |
| ۲۵۔ لبِ گفتار | جمیل شیدائی |
| ۲۶۔ موج در موج | اظہر افسر |
| ۲۷۔ محبوب | رشید قریشی |
| ۲۸۔ نشریاتِ اردو آل انڈیا ریڈیو | ڈاکٹر اخلاق اثر |
| ۲۹۔ تازگی کی خوشبو | اظہر افسر |
| ۳۰۔ ہندوستانی ڈراما | ڈاکٹر صفدر آہ |
| ۳۱۔ ہندو پاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر | ڈاکٹر خلیق انجم |

# رسائل

| | | | |
|---|---|---|---|
| ۱۔ آج کل | ڈراما نمبر | دہلی | ۱۹۵۹ء |
| ۲۔ ادب لطیف | سالنامہ | لاہور | ۱۹۷۶ء |
| ۳۔ سب رس | جنوری | حیدرآباد | ۱۹۴۱ء |
| ۴۔ شگوفہ | جنوری | حیدرآباد | ۱۹۷۱ء |
| ۵۔ شگوفہ | ڈراما نمبر | حیدرآباد | ۱۹۷۹ء |
| ۶۔ شاعر | شمارہ ۲ | بمبئی | ۱۹۷۹ء |
| ۷۔ نئی قدریں | ڈراما نمبر | | ۱۹۵۸ء |
| ۸۔ نئی قدریں | ڈراما نمبر | | ۱۹۶۸ء |
| ۹۔ نوا | (۲۱ اکتوبر - ۴ نومبر) | حیدرآباد | ۱۹۴۴ء |

شکن حالات میں
مصنفین کے ریڈیائی
ہ اٹھایا۔ تلاش و
کسر اٹھا نہیں رکھی۔
لا' مرحوم دکن ریڈیو اور
حیدرآباد کے ارباب
گئے۔ ڈرامہ نگاروں
لکھ کر اور گھر گھر پہونچ کر
مصنفین کے ورثا سے انکے
طرح انہوں نے بہت سی
اور تخلیقات اس
انہیں دست برد زمانہ

ڈرامائی ادب پر کام
ستہ دکھایا ہے۔
بے ریڈیو اسٹیشن سے
وتے ہیں۔ ضرورت
ن کی کتابیات مرتب
درجے کے ریڈیائی ڈرامے
شائع کیا جائے۔

ی تبسم

۲۹۔۱۱۔۸۷ء